

Estudios de
Literatura
 Colombiana

MS 572

La casa paterna

*Desierta la campiña... El sol poniente:
 Aruladas las cumbres del oriente:
 La selva umbrosa, el límpido raudal.
 Al fin bajo tus bosques te diviso,
 Paterno hogar, hermoso paraíso
 Que sin culpa perdí: cuán bello estás!*

Jorge Icaza

ISSN 0123-4412

Estudios de
Literatura
Colombiana

47

JULIO - DICIEMBRE 2020
FACULTAD DE COMUNICACIONES
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

DECANO FACULTAD DE COMUNICACIONES
DR. EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA

DIRECTOR EDITOR
DR. ANDRÉS VERGARA AGUIRRE
Universidad de Antioquia, Colombia
andres.vergaraa@udea.edu.co

COMITÉ EDITORIAL
DRA. ANA MARÍA AGUDELO OCHOA
Universidad de Antioquia, Colombia
ana.agudelo@gmail.com

DR. JOSÉ MANUEL CAMACHO
Universidad de Sevilla, España
jcamacho@us.es

PH. D. PATRICIA D'ALLEMAND
Queen Mary University of London, UK
p.e.dallemand@qmul.ac.uk

DRA. DIANA PAOLA GUZMÁN
MÉNDEZ
Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Colombia
dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

DR. DARÍO HENAO RESTREPO
Universidad del Valle, Colombia
darhenao@telesat.com.co

PH. D. ÓSCAR MONTOYA
University of Pennsylvania, EE.UU.
omontoya@sas.upenn.edu

DR. PABLO MONTOYA CAMPUZANO
Universidad de Antioquia, Colombia
pablojmontoya@yahoo.com

DRA. ANA CECILIA OLMOS
Universidade de São Paulo, Brasil
anaolmos@usp.br

PH. D. LUCÍA ORTIZ
Regis College, EE. UU.
lucia.ortiz@regiscollege.edu

DR. PHIL. HABIL. HUBERT PÖPPEL
Universität Regensburg, Alemania
hubert.poeppl@sprachlit.uni-regensburg.de

PH. D. LUIS FERNANDO RESTREPO
University of Arkansas, EE.UU.
lrestr@uark.edu

PH. D. FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Università degli Studi di Bergamo, Italia
amaya@unibg.it

DR. ADELDO YÁÑEZ LEAL
University of Otago, Nueva Zelanda
adelso.yanez@otago.ac.nz

COMITÉ CIENTÍFICO
DR. AUGUSTO ESCOBAR MESA
Université de Montréal, Canadá
aescobar1974@yahoo.es

PH. D. ÓSCAR R. LÓPEZ
Saint Louis University, EE.UU.
arieslop@yahoo.com

DR. ERNESTO MÄCHLER TOBAR
Université de Picardie Jules Verne,
Francia
ernesto.machler@u-picardie.fr

PH. D. LEIRA MANSO
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroom.edu

DRA. JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid,
España
juanamar@filol.ucm.es

PH. D. FRANCISCO A. ORTEGA
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia
faortegat@unal.edu.co

MG. CONSUELO POSADA GIRALDO
Universidad de Antioquia, Colombia
consueloposadag@gmail.com

PH. D. FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-
ARENAS
Colorado State University - Pueblo,
EE.UU.
fmra15@gmail.com

DR. JORGE MOJARRO ROMERO
Instituto Cervantes, Tailandia
jorge.mojarro@cervantes.es

AUXILIAR EDITORIAL
VALENTINA NOREÑA

ASISTENTE EDITORIAL
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

EQUIPO TÉCNICO - CORRECCIÓN DE ESTILO
VALENTINA NOREÑA GÓMEZ
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
ANDRÉS VERGARA AGUIRRE

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
VALENTINA LUNA (INGLÉS)

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

IMPRESIÓN DIGITAL
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

SOPORTE VERSIÓN DIGITAL
Revistas UdeA
<https://revistas.udea.edu.co/>
apoyorevistasudea@udea.edu.co

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
La casa paterna, agosto de 1864
Fuente: reproducción tomada de:
<https://proyectos.banrepcultural.org/evidencias-para-una-nacion/es/ay-amor/la-casa-paterna>

CORRESPONDENCIA
Estudios de Literatura Colombiana
Calle 70 N.º 52-21
Facultad de Comunicaciones,
Bloque 12-234
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 59 15
revistaalc@udea.edu.co
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/>
Medellín, Colombia

FORMATO
17 x 24 cm.

CANJE
Biblioteca Central Carlos Gaviria Díaz
Universidad de Antioquia
Canje y donación
Calle 70 N.º 52-21, Bloque 8
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 51 51
informacionbiblioteca@udea.edu.co
Medellín, Colombia

DEPÓSITO LEGAL
Según Decreto 460 del 16 de marzo
de 1995.

*Las ideas expuestas en los artículos
son responsabilidad exclusiva de los
autores. Medellín, junio de 2020

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Estudios de Literatura Colombiana está indexada en:

- ELSEVIER - SCOPUS.
- Cibera, Instituto Ibero-Americano (Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín) y de la Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky.
- CIT —Centro de Información Tecnológica—, Revistas indizadas en Actualidad Iberoamericana. La Serena, Chile.
- CLASE —Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades—, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Current Contents-Dienst del Ibero-Amerikanische Institut (IAI), Berlín.
- Dialnet, Universidad de La Rioja.
- Electronic Journals Library, University Library of Regensburg-University Library of the Technical University of Munich.
- Fuente Académica Premier, EBSCO.
- Google Scholar.
- Índice Bibliográfico Nacional —Publindex—, Colombia.
- Informe Académico, Gale Cengage Learning.

- International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures de la Modern Language Association of America (MLA), Nueva York.
- Latindex —Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas.
- Prisma, ProQuest.
- Redalyc.
- REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico.
- Sapiens Research, revista clasificada.

ELC es nuestra abreviación internacional en *Master List of Periodicals* de la MLA. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos publicados en esta revista citando la fuente y con previo permiso por parte del consejo editorial.

CONTENIDO

Editorial.....	11
ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES	
La lírica de la resistencia en Tambores en la noche de Jorge Artel.....	15
The Lyrics of Resistance in Tambores en la noche by Jorge Artel Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, Université de Yaoundé I, République du Cameroun	
Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia.....	37
Fernando Charry Lara and the Reception of Surrealism in Colombia Janeth Alejandra García Herrera, Universidad Nacional de Colombia, Colombia	
“Una misma llama”: la mirada trascendente en tres cuentos y tres poemas de Tomás González.....	55
“One Identical Flame”: The Transcending Gaze in Three Short Stories and Three Poems by Tomás González Guillermo Molina Morales y Fredy Javier Reyes Negrete, Instituto Caro y Cuervo, Colombia	
La muerte: entre la plenitud y el escepticismo en <i>Las noches todas</i> de Tomás González y <i>Memorias de un hombre feliz</i> de Darío Jaramillo Agudelo.....	73
Death: Between the Plenitude and the Scepticism in <i>Las noches todas</i> by Tomás González and <i>Memorias de un hombre feliz</i> by Darío Jaramillo Agudelo Peter Rondón Vélez, Instituto Caro y Cuervo, Colombia	
Estructuras paradójicas: <i>As minas de prata</i> (Alencar) y <i>María</i> (Isaacs).....	93
Paradoxical Structures: <i>As minas de prata</i> (Alencar) and <i>María</i> (Isaacs) Juana Maricel Sañudo Caicedo, Universidade Federal de São Carlos, Brasil	
La escritura del fracaso en <i>Sin remedio</i> de Antonio Caballero.....	113
Writing Failure in <i>Sin remedio</i> by Antonio Caballero Martín Ruiz Mendoza, University of Michigan, Ann Arbor, United States	

Narcotráfico y disolución familiar en *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras.....129

Drug trafficking and family dissolution in *Hijos de la nieve* (2000) by José Libardo Porras
Daniel Felipe Osorio Correa, Instituto de formación docente Salomé Ureña, República Dominicana

Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana.....151

Outlawed maternity, social mandates and violence in the novel *La perra*, by Pilar Quintana
Richard Angelo Leonardo-Loayza, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Transtextualidad y metaficción en *El clon de Borges* de Campo Ricardo Burgos López.....169

Transtextuality and metafiction in *El clon de Borges* by Campo Ricardo Burgos López
Frak Torres Vergel, Universidad del Magdalena, Colombia

Estética de la destrucción: los objetos materiales en *Viaje al interior de una gota de sangre* de Daniel Ferreira.....189

The Aesthetics of Destruction: Material Objects in *Viaje al interior de una gota de sangre* by Daniel Ferreira
Jessica Gálvez Granada, Universidad de Buenos Aires, Argentina

CONFERENCIA / LECTURE

Poesía y desplazamiento forzado en Colombia (1958-1974): el caso de Helcías Martán Góngora.....209

Poetry and Forced Displacement in Colombia (1958-1974): The Case of Helcías Martán Góngora
Juan Esteban Villegas Restrepo, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

ENTREVISTA / INTERVIEW

Patricia Nieto: la importancia de la voz propia.....221

Patricia Nieto: The Importance for One's own Voice
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

- La forma de las cosas*.....237
Claudia Mejía Trujillo, American University of Kuwait, Kuwait
- Criacuervo*.....241
Ricardo Carpio Franco, Universidad de Cartagena, Colombia
- Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*.....245
Julio Penenrey Navarro, Universidad del Atlántico, Colombia

EDITORIAL

Preludio

Que venga la literatura y nos ayude a evadirnos de esta cruda realidad que estamos viviendo en Colombia. Pero que no nos hablen de las creaciones de Camus, Defoe, Bocaccio o García Márquez, que si bien son grandes obras, ahora estamos hasta la coronilla sobre esas pestes, sobre todo porque día a día nos invaden por todos nuestros costados informáticos con tanta basura, que podríamos sospechar que hoy la peor amenaza ni siquiera es el virus, bastante dañino, sino la infodemia. No podemos asomar la cabeza por ninguna de nuestras ventanas informativas sin que nos disparen noticias, boletines, rumores y bulos que, como proyectiles envenenados, nos azuzan, nos espantan, nos arrinconan y hasta amenazan con asfixiarnos, así como Derek Chauvin y otros de sus colegas persiguen y asfixian a quienes contradicen su particular sentido del orden. No, porque cuando hablo de la “cruda realidad” ni siquiera me refiero a la pandemia, sino a una enfermedad mucho más grave que sufre Colombia desde hace bastantes años, pero que se ha agudizado tanto en estas primeras décadas del siglo XXI, que por momentos podemos sospechar que en realidad Colombia ya se volvió un país inviable, pues la corrupción sistemática al parecer hizo metástasis. Claro, podría haber una solución: cortar por lo sano. Pero, ¿dónde está el cirujano? Sin una sociedad civil comprometida, nuestros corruptos de siempre seguirán gobernando con sus titeres de turno, e incluso seguirán haciendo lo que sería impensable en cualquier país con un auténtico Estado social de derecho: aprovechar una crisis como la que trajo el Covid-19 para seguirnos robando, y si pueden aprovechar la declaración del estado de emergencia, ¡pues ajá!

El número 47

En esta edición hacemos un viaje cuyo primer tramo bordea la poesía colombiana; primero escuchamos voces de rebeldía venidas desde África, en “La lírica de la resistencia en *Tambores en la noche* de Jorge Artel”, por Romuald-Achille Mahop Ma Mahop; y seguimos por esa misma senda, un poco entre la niebla, como entre sueños, para examinar la obra de “Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia”, por Janeth Alejandra García Herrera; después, Guillermo Molina Morales y Fredy Javier Reyes Negrete nos hablan de “Una misma llama: la visión de mundo de Tomás González en sus cuentos y poemas”, y luego tenemos una especie de transición entre poesía y narrativa, cuando Peter Rondón Vélez nos invita a reflexionar sobre “La muerte: entre la plenitud y el escepticismo en *Las noches todas* de Tomás González y *Memorias de un hombre feliz* de Darío Jaramillo Agudelo”.

Y se sigue el viaje en un sinuoso recorrido por la narrativa; primero, otro tramo de literatura comparada en “Estructuras narrativas paradójicas: *As minas de prata* (Alencar) y *María* (Isaacs)”, por Juana Maricel Sañudo Caicedo; luego Martín Ruiz Mendoza nos invita a que nos asomemos a “La escritura del fracaso en *Sin remedio* de Antonio Caballero”, un artículo que guarda cierta resonancia con el de Daniel Felipe Osorio Correa sobre “Narcotráfico y disolución familiar en *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras”, pues ambos indagan por la función del escritor frente a los entornos de violencia; y siguiendo con el tema familiar, ahora desde una perspectiva muy distinta, Richard Angelo Leonardo-Loayza nos propone su análisis “Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana”; luego, con Frak Torres Vergel hacemos una pequeña travesía por la literatura fantástica con “Transtextualidad y metaficción en *El clon de Borges* de Campo Ricargo Burgos López”, para volver a la senda de esa literatura que retrata la cruda realidad colombiana, con “Estética de la destrucción: los objetos materiales en *Viaje al interior de una gota de sangre* de Daniel Ferreira”, por Jessica Galvez Granada.

En la sección de conferencia, Juan Esteban Villegas Restrepo propone una revisión sobre “Poesía y desplazamiento forzado en Colombia (1958-1974): el caso de Helcías Martán”. Luego, en la sección de entrevista la invitada es “Patricia Nieto: la importancia de la voz propia”, por Andrés Vergara.

Y en la sección final presentamos tres reseñas. Claudia Mejía Trujillo examina la novela *La forma de las cosas*, de Rafael Reyes-Ruiz; Ricardo Carpio Franco visita la novela *Criacuervo*, de Orlando Echeverri Benedetti, y Julio Penenrey Navarro nos presenta el estudio *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*, de Mercedes Ortega González-Rubio.

Este es, apreciados lectores, el menú que les ofrece la edición 47 de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Al ponerlo a su disposición, les damos las gracias a ustedes por recibirnos, y a todos aquellos que hacen posible esta publicación de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Colaboradores, evaluadores, comité científico y comité editorial. A todos, gracias. ¡Y salud!

Andrés Vergara Aguirre

Director editor

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES

LA LÍRICA DE LA RESISTENCIA EN TAMBORES EN LA NOCHE DE JORGE ARTEL*

THE LYRICS OF RESISTANCE IN TAMBORES EN
LA NOCHE BY JORGE ARTEL

Romuald-Achille Mahop Ma Mahop¹

* **Cómo citar este artículo:** Mahop Ma Mahop, R. A. (2020). La lírica de la resistencia en *Tambores en la noche* de Jorge Artel. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 15-36. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a01>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-4047-8127>
mahorom2006@yahoo.fr
Université de Yaoundé I,
République du Cameroun

Resumen: este artículo explora los mecanismos de construcción textual de la resistencia afrodescendiente que el colombiano Jorge Artel despliega en su libro *Tambores en la noche*. Intento mostrar que la reivindicación de la identidad negra en Jorge Artel se logra mediante la obstinada memoria del pasado, la reapropiación orgullosa de la herencia biológica y la resistencia ante las fuerzas amnésicas o cualquier otra estrategia de distorsión. El trabajo subraya así la actualidad de la obra arteliana que coincide con la persistencia de cuestiones raciales en las agendas sociales, políticas y culturales de las naciones latinoamericanas contemporáneas.

Palabras clave: poesía afrocolombiana; Jorge Artel; identidad; resistencia; memoria.

Abstract: This essay explores the mechanisms of textual construction of the Afrodescendant resistance in *Tambores en la noche*, a collection of poems by the Colombian writer Jorge Artel. I try to show how the persistent memory of the past, the proud lyrical reappropriation of the biological legacy, and the struggle against the policy of amnesia or any other strategy of distortion are key instruments for Artel's claim for a more integral negro racial identity. Thereby, the work thereby underlines the topicality of Artel's lyrical work which coincides with the persistence of racial issues in the social, political and cultural agendas of the contemporary Latin American nations.

Keywords: Afro-Colombian poetry; Jorge Artel; identity; resistance; memory.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 25.01.2020
Aprobado: 09.05.2020
Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



I was a red man one time,
But the white men came.
I was a black man, too,
But the white men came.
They drove me out of the forest.
They took me away from the jungles.
I lost my trees.
I lost my silver moons
(Langston Hughes, "Lament for Dark People")

La irrupción desde finales del siglo xx en el escenario historiográfico y literario colombiano del concepto de "literatura afrocolombiana" ha permitido que hoy en día, unas pocas décadas después, la expresión se haya convertido en una verdadera categoría de análisis, con una frecuencia de empleo creciente en la crítica literaria que parece implicar tácitamente su legitimidad. Algo similar ocurre con el concepto de "diáspora africana"¹ que se ha impuesto en el lenguaje crítico y teórico desde la segunda mitad del siglo xx. Si bien puede sorprender el interés por la literatura afrocolombiana, habida cuenta de que, durante buena parte de dicho siglo, la literatura negra de Colombia no había gozado de un estatus académico en el país (Valero, 2015a, p. 10), esta nueva atención crítica se debe quizá a agendas políticas y a dinámicas sociales e intelectuales contrahegemónicas que consideran urgente subrayar la contribución negra en la edificación de las sociedades y culturas latinoamericanas contemporáneas. Conviene recordar en este sentido que, en términos estadísticos y según datos recogidos por Michel J. LaRosa y Germán Mejía (2013) en su *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*, "Colombia constituye el tercer país en América con mayor población de ancestro africano, después de los Estados Unidos y Brasil" (p. 53). Esta importante presencia afrodescendiente explica asimismo la inclusión de las problemáticas relacionadas con la cultura afro en las agendas políticas del país. Buena muestra de ello es que, con ocasión de la conmemoración del bicentenario de las Independencias en el año 2010 en Colombia, el área de literatura del Ministerio

1 Silvia Valero (2015b) traza la evolución de este concepto, marcando como hito del inicio de su generalización crítico-teórica la segunda mitad del siglo xx, a través de una tentativa de designar a "grupos de descendientes de africanos en el mundo". Aunque el término estaba ya presente desde los años 50 entre los estudiosos, fue en el Congreso Internacional de Historiadores de África en Dar es Salaam en 1965 donde se marcó el principio de la consagración de su empleo como categoría analítica. Los estudiosos separan en principio la concepción afrodiáspórica, tal como se da desde los 60 y 70, de la que predomina en las décadas anteriores. Antes de los 60, apunta Valero, la diáspora africana se concebía sobre todo en un sentido racial y genético, procedente de las teorías de Marcus Garvey, mientras que las teorías de la segunda mitad del siglo xx privilegiaron más bien una concepción diáspórica donde predominan factores de agrupación histórica y los vínculos culturales (pp. 86 y ss.).

colombiano de Cultura financió en su totalidad la publicación de una serie de obras de literatura afrocolombiana. El proyecto coincidía además con el comienzo de la realización del llamado “Programa de Memoria Afrocolombiana” que se inscribe en una dinámica nacional de reconocimiento, valoración y promoción de la igualdad de oportunidades en beneficio de la población negra de este país de América. Uno de los autores cuya obra mereció una reedición fue el poeta afrodescendiente Jorge Artel (1909-1994), de verdadero nombre Agapito de Arcos, considerado como la voz preeminente de la expresión negra en la Colombia contemporánea (Prescott, 2000, p. 14). Su poemario fundamental *Tambores en la noche* (1940) no es solo una de las propuestas más llamativas de la resistencia² cultural afrodescendiente en el espacio afrocaribeño, sino también una de las más actuales, a pesar de que, desde su edición príncipe de 1940, el libro ya tiene 80 años. El presente estudio intenta releer a Artel desde su contexto histórico y nuestros días, para subrayar la pervivencia de su defensa poética de la resistencia cultural negra, una empresa de memoria y la reivindicación de un estatus social propuestas que continúan vigentes. Al asociar aquí creación poética y resistencia, estoy planteando que Artel escribe desde una sociedad que mira su trabajo como oficio de subalterno, lo cual le empuja a alzarse primero contra un sistema que busca uniformizar la cultura sobre la base de una determinada interpretación de la historia y de las peculiaridades físicas de los seres humanos. Su obra se plantea como la propuesta de una mirada alternativa y de una relectura del pasado frente a los desafíos del presente. Desde el punto de vista teórico, mi trabajo sigue las tesis de Astrid Erll (2012) acerca de la literatura como lugar de la memoria³ así como los planteamientos de Manuela Avendaño-Ramírez y Juan David Villa-Gómez (2017). Para estos estudiosos, el arte constituye un medio de resistencia contra los recursos de la fosilización y permite enlazar la experiencia del pasado con el presente y el porvenir en una sociedad que trata

-
- 2 Este concepto me resulta pertinente a la hora de abordar las prácticas culturales de las minorías diaspóricas en las sociedades contemporáneas. En el caso específico de Jorge Artel en el Caribe colombiano, Graciela Maglia Vercesi (2005) habla de una “resistencia letrada” en virtud de la cual el poeta se vale de los determinismos inherentes a la sociedad caribeña racializada en la que Artel está inmerso: “el locus de enunciación de Jorge Artel tiene como referente la cultura letrada, preeminente en el periodo colonial de América hispánica, especialmente en Colombia. Artel responde a la ideología republicana y nacional y la identidad blanca, criolla. Desde esa voz, intenta legitimar la oralidad propia de su etnia frente a la cultura escrituraria del país, no es un gesto de blanqueamiento, sino de recuperación o re-apropiación de las raíces” (p. 84).
 - 3 A lo largo de este estudio, emplearé este concepto desde la perspectiva de los desarrollos teóricos de Pierre Nora (2008) en torno a los lugares de la memoria y a los de Astrid Erll (2012). Erll explica que los textos literarios “cumplen diversas funciones en la cultura del recuerdo como, por ejemplo, formar representaciones sobre mundos pasados, transmitir imágenes de la historia, negociar las competencias del recuerdo y reflexionar sobre procesos que lleva a cabo la memoria colectiva y los problemas que enfrenta” (p. 197). La literatura y la memoria llegan a crear sentido al proporcionar “versiones de la realidad y del pasado” mediante “procesos de condensación, los cuales son significativos para la creación y la transmisión de representaciones precisas del pasado” (p. 198).

de exorcizar el ayer. De acuerdo con Avendaño Ramírez y Villa-Gómez (2017), aunque las manifestaciones del arte “no son expresiones de un proceso que implique acciones jurídicas o responsabilizantes, son escenario de transmisión de sentidos y develación de relatos, manifestaciones de lo nombrado y lo no dicho” (p. 509). Por tanto, “el arte y los modos performativos son formas alternativas y eficaces de ejercer resistencia, confrontar y transformar relatos dominantes” (p. 520). Antes de abordar la poesía de Artel, quisiera comenzar por situarla en su contexto histórico y nacional.

Jorge Artel y la tradición lírica afrocolombiana

Las figuras de Jorge Artel y la del poeta decimonónico Candelario Obeso son hoy en día consideradas como referentes ineludibles de la poesía afrocolombiana de los siglos XIX y XX. Pero de ahí a incluirlos en el marco más general de la literatura colombiana, hay un trecho todavía perceptible. Atento a esta carencia, Nicolay Vargas (2005) apela al “surgimiento de una *nueva historia de la literatura colombiana*”, consciente de que, si bien “Jorge Artel y Candelario Obeso no dejan de ser nombrados en algunas historias, la literatura colombiana adolece [sic] de un trabajo para la literatura afrocolombiana” (p. 129). Laurence E. Prescott (2000) apunta en este sentido que el nombre de Artel es notoriamente ausente en los estudios sobre poesía colombiana contemporánea. Además, los críticos de literatura hispanoamericana suelen considerarle como un mero epígono de los más célebres negristas afrohispanoamericanos, desatendiendo la singularidad de su contribución como poeta en el contexto específico colombiano (p. 14). Como indica Graciela Maglia Vercesi (2005), la voz de Artel “canta desde la periferia costera en un país centralizado cuyo nomos capitalino consagra el canon y rechaza la alteridad” (p. 86). Este hecho explica probablemente que Artel tratara de adaptar de alguna manera su oficio creador a los hábitos verbales en vigor, lo cual explica los resabios neoclásicos y el tono solemne y a menudo himnico que distingue Maglia Vercesi en sus versos (p. 86).

A la falta de atención crítica que rodeó durante mucho tiempo la obra de Artel, hay que añadir las dificultades inherentes al estatus social del escritor afrocolombiano durante los siglos XIX y buena parte del XX. Esto lo explica Prescott (2000) cuando recuerda que, desde los tiempos de Candelario Obeso a los de Artel, el escritor afrocolombiano, como el resto de la familia a la que pertenece, están atrapados en las penurias propias del peldaño que les corresponde: el más bajo de la jerarquía social. El escritor negro

tiene que realizar esfuerzos considerables para educarse y publicar sus libros (p. 58). Tal fue el contexto de Artel. Los condicionamientos de su época impidieron sin duda que el poeta dejara al mundo más obras de las que hoy tenemos de él. Ni mencionemos la mirada social despectiva de aquellos que se extrañaban de que un negro pudiera ser poeta (Prescott, 2000, p. 70). En una palabra, a Jorge Artel no le resultó fácil asumir su herencia negra y la vocación poética en una sociedad todavía gobernada por prejuicios reductores.

A pesar de estos escollos, Artel siguió fiel a su vocación literaria y puede que la elección del título “tambores en la noche” encierre una rebeldía, un acto de desafío al sistema establecido. En tal caso, si el signo “noche” sugiere quietud, calma y reposo, los “tambores” funcionan como la turbación insurreccional de este orden cósmico que, en tal interpretación, sirve de metáfora al orden social. En este sentido, la obra de Artel participa del juego de “tensiones” del que habla Marcelo José Cabarcas Ortega (2013) cuando apunta que la literatura afrocolombiana es tan solo una muestra de las “tensiones y negociaciones, concesiones y reconfiguraciones” (p. 74) que ponen en tela de juicio lo canónico. Tal hecho se cumple en nuestro poeta, a quien la crítica sitúa generacionalmente dentro del grupo de poetas colombianos de habla castellana entre los cuales destaca la llamada “Generación del 27” (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar, 2010, p. 23). Junto a otros poetas afrodescendientes hispanoamericanos como el cubano Nicolás Guillén o el puertorriqueño Luis Palés Matos, Artel ha contribuido a enriquecer la poesía de su país a través de una sensibilidad profundamente caribeña en la cual se transparenta el bagaje negroafricano, cuyos acentos han sido reconocibles en destacables precursores nacionales y afroamericanos. Gabriel Ferrer Ruiz (2010) ha indicado en este sentido en qué medida la obra lírica de Artel bebe de la fuente de otro clásico decimonónico afrocolombiano: Candelario Obeso (1849-1884). Sin embargo, a diferencia de este padre fundador de la poesía negra de Colombia, Artel elimina de su proceso creador la mirada estereotipada que lastraba la poética de sus antecesores, para promover, más bien, una tradición “afrocolombiana”⁴ acorde con las preocupaciones esenciales, repercutidas líricamente mediante las apetencias expresivas del verso libre.

4 Soy consciente de cometer un abuso conceptual ya que, en verdad, la obra de Candelario Obeso, enmarcada en la Colombia decimonónica, es cronológicamente anterior a los debates nacionales e internacionales que han consagrado recientemente la expresión “literatura afrocolombiana”. Como indica al respecto Silvia Valero (2013, p. 16), en Colombia, el término “afrocolombiano” surge alrededor de los años 50 del siglo xx, coincidiendo con los inicios de los estudios antropológicos, mientras que Candelario Obeso se desarrolló más bien en el contexto de la Colombia decimonónica. El mismo abuso consciente preside el empleo de la expresión “afrodescendiente” aplicada a Jorge Artel, ya que también surge tal concepto en las últimas décadas.

Entre las problemáticas que atraviesan la obra de Artel destacan la experiencia histórica de la esclavitud, la identidad del sujeto de raza negra, su situación social, política y cultural en una sociedad colombiana plural. Ferrer Ruiz (2010) indica a este respecto que el elemento negro se hace presente en Colombia a lo largo de procesos sociales, históricos, políticos y culturales que repercuten en la literatura, apreciables a través de motivos como “la nostalgia de la tierra, la rebeldía ante la condición social impuesta, las creaciones folclóricas, los cantos de trabajo desesperados, los *Negro Spirituals*, los cantos de esperanza que surgieron en las plantaciones en los días de la esclavitud” (p. 12). Respecto a la poesía afrocolombiana anterior a Artel, la lírica de este último deja filtrar una sensación de novedad que surge no solo de la incorporación de rasgos formales y cuestiones nacidas de la situación de los negros en Colombia, sino también de la superación de la visión exótica que a menudo se observa en el negrismo anterior. Uno de los poemas fundamentales de *Tambores en la noche*, el extenso texto titulado “Poema sin odios ni temores”, rechaza precisamente todo arte para turistas o circo, y deja en claro que la voz que se alza en cada poema surge de las honduras de un ser consciente de las trabas que la sociedad trata de imponerle como una camisa de fuerza:

No lleva nuestro verso cascabeles de *clown*,
 ni —acróbata turístico—
 plasma piruetas en el circo
 para solaz de los blancos.
 En su pequeño mar
 no huyen los abuelos fugándose en la sombra,
 cobardes, obnubilados
 por un sol imaginario.
 ¡Ellos están presentes,
 se empinan para vernos,
 gritan, claman, lloran, cantan,
 quemándose en su luz
 igual que en una llama! (Artel, 2010, p. 127).

Al repudiar un arte para distraer al público con acrobacias de circo “para solaz de los blancos”, Artel se hace partidario de una literatura de resistencia, el adalid de un

“afro-centrismo”, tal como lo defiende Molefi Kete Asante (2003),⁵ que solo en la negación de la superficialidad y los estereotipos logrará alcanzar el estatus de arte serio y verdaderamente representativo de la conciencia negra. Tal fue la empresa de restitución que el poeta de Cartagena de Indias intentó llevar a cabo en Colombia, al promover la voz afrocolombiana a través de una serie de problemáticas que distaban claramente de los derroteros creativos del grupo Piedra y Cielo, que seguía moviéndose esencialmente dentro de los cauces neorrománticos y modernistas de aquellos años cuarenta. Escribir entraña en este caso un deber que se cumple en el acto de la memoria, convencido Artel de que solo en la resurrección simbólica de las sombras de ayer, representadas en el fragmento citado por estos “abuelos” que “se empujan para vernos”, se logrará un adecuado enraizamiento del afrocolombiano en el presente. Así se cumple precisamente la necesaria sacralización que se opera en el trabajo de la memoria, instancia siempre amenazada por “el criticismo destructor” de la historia (Nora, 2008, p. 21).

Una asunción lírica de la herencia racial

A lo largo de *Tambores en la noche* se percibe una tendencia general del hablante lírico a asumir su herencia afro. Algunas composiciones incluso parecen inspiradas por el retorno físico del poeta a tierras africanas como en pos de un abolengo cuyas raíces se sospechan vivas, pero difíciles de fijar con nitidez en las vicisitudes de la reconfiguración política de los antiguos reinos del África. Vuelta ilusoria, vieja manifestación de una visión romántica (Gilroy, 2014) o recurso simbólico, lo cierto es que tal visión textual del origen adquiere en la poesía de Artel un carácter militante en la medida en que declara un orgullo de los orígenes. Tal actitud se transparenta en la puesta en evidencia desde el título del libro de uno de los elementos emblemáticos de la cultura negroafricana: el tambor. Al reunir en él sus composiciones, el poeta enfatiza la perdurabilidad de la civilización negroafricana más allá de sus límites geográficos naturales. De hecho, el tambor siempre ha estado presente en la vida

5 En *L'Afrocentricité*, Asante (2003) considera que los pilares de la hegemonía blanca sobre los negros se han edificado a partir de una fábula que ya no escapa a nadie. Para él, los blancos no son más que expertos en propaganda que se valen de todo tipo de recursos para extender sus ideas a partir de diferentes medios culturales como las películas, los libros, las imágenes o la música. Logran así transmitir una sensación de unidad y de evidencia de su cultura y de su ideología (p. 4). A estos recursos hay que añadir igualmente la labor ideológica de la historiografía. La pregunta de Asante que busca esclarecer a quién pertenece la historia y la cultura que sirven de norma (p. 12) invita a dudar de los conocimientos habitualmente presentados por Occidente como hechos históricos incuestionables.

social de los pueblos negros, en sus actividades rituales y sus creaciones musicales. Como señala Ferrer Ruiz (2010), por un lado, “la música, especialmente la percutiva, es un aspecto mediante el cual, desde la Colonia, la raza negra se autoidentificaba y se hacía reconocer ante los demás” (p. 25). Por otro lado, el toque del tambor “abre puertas a los espacios donde moran los antepasados” (p. 25). De acuerdo con Jenny González Muñoz (2010), “Los tambores, en sus diversas manifestaciones, son empleados en variadas funciones relacionadas con los ritos sagrados de origen africano como el *candomblé*, la *macumba*, el *lucumí* o el *vaudou*” (pp. 21-22). Gracias al ritmo de los tambores “las deidades danzan y consiguen su presencia en las tierras americanas velando a través del médium por la vida de sus hijos africanos. Una muestra significativa de resistencia afrodescendiente, africana o afroamericana, es precisamente este apego” (p. 22). De ahí que no resulta sorprendente que en el poema “Soneto más negro” el tambor intervenga como acompañamiento fundamental en un ritual vudú:

¡Tambor, lágrima errante, a la deriva!
Conjuro voduísta del Caribe,
tu alma torturada y sensitiva
se pierde en el silencio que la inhibe.

Desde el trasfondo oceánico, intuitiva,
mi dársena sonora te percibe
y me llega tu luz mucho más viva
y es más negro el soneto que se escribe.

Febрил impulso tu hontanar eleva,
en proceloso vértigo me lleva
hacia pueblos hundidos en la sombra,

donde vierten los cánticos su oscura
emanación de hechizo y de locura
sobre una voz remota que me nombra (Artel, 2010, p. 97).

Las dos bases de la cultura afro de Artel se dan la mano en esta composición: la negroafricana, por un lado, y la caribeña, por otro. La imagen del tambor como

“lágrima errante” posee a primera vista resonancias vanguardistas, por la atrevida asociación de elementos dispares —el tambor y la lágrima—. Aun así, parece más legítimo considerar tal imagen como una personificación del tambor que, entendido como símbolo afro, recrea más bien junto con el epíteto “errante”, el motivo de la diáspora. El tambor que llora simboliza a los africanos deportados hacia latitudes extrañas y forzados a vivir con la cicatriz de esta herida que los siglos de trauma han ocasionado. El ritual vudú que el hablante lírico sitúa explícitamente en el espacio afrocaribeño conjura esta larga hemorragia y se recurre por ello a la “oscura / emanación de hechizo y locura” de “los cánticos” negros. Dichas bases se funden en la ritualidad del culto vudú. La interpretación que hago del título entero de *Artel* no dista de esta perspectiva cultural: se trata de la expresión de una comunicación musical, emocional y mística del poeta con la memoria inexpugnable de los antepasados negros que sobreviven en el tiempo y que, gracias a la ritualidad originaria, atraviesan el espacio entre la patria de antaño y la tierra impuesta por la contingencia histórica. El toque del tambor nocturno es el vehículo de este proceso místico en el cual las fuerzas ocultas terráneas abolen los determinismos espaciotemporales del mundo diurno para restaurarle al individuo, custodiado por la sombra, su equilibrio de cuerpo y espíritu. En esta fusión del ser humano con el universo, del tambor con las manos que lo tocan, no media ya ninguna distancia, como lo expresa en admirable símil el poeta en el texto epónimo “Tambores en la noche”:

Los tambores en la noche
 son como un grito humano.
 Trémulos de música les he oído gemir,
 cuando esos hombres que llevan
 la emoción en las manos
 les arrancan la angustia de una oscura saudade,
 de una íntima añoranza,
 donde vigila el alma dulcemente salvaje
 de mi vibrante raza,
 con sus siglos mojados en quejumbres de gaitas (*Artel*, 2010, p. 57).

Aparece aquí uno de los elementos que Prescott (2000) considera característicos de la cultura caribeña de Artel, el “grito” (p. 122) como comparación de los tambores nocturnos. Música y dolor se juntan en estos versos donde el toque de los tambores crea un doble ritmo: el de los bailarines y el de la rememoración melancólica cuya máxima expresión es la “oscura saudade”. Una lectura apresurada del texto podría reducir las ideas expresadas en esta composición a una reproducción de clichés sobre lo afro. Con todo, tal lectura debe superarse en virtud de una recuperación militante de los tópicos, similar a la reinversión semántica que hicieron los poetas de la *négritude* al darle la vuelta al término despectivo *nègre* en el contexto francófono.⁶ Jean Paul Sartre (1948) ha advertido ese momento de rebeldía en el que el hombre *nègre*, acorralado por un sustantivo que le devolvía diariamente a los determinismos del pigmento, no tuvo otro remedio que abrazar insurreccionalmente la expresión: “Ainsi est-il acculé à l’authenticité: insulté, asservi, il se redresse, il ramasse le mot de “nègre” qu’on lui a jeté comme une pierre, il se revendique comme noir, en face du blanc, dans la fierté” (p. XIV).

Prescott (2000) explica que las primeras composiciones de Artel, al igual que las de *Tambores en la noche*, aspiran a otra dimensión de la realidad, escondida bajo las apariencias del júbilo de los cantos y la sensualidad de las danzas africanas (p. 98). En esta composición, los gemidos de los tambores nocturnos se acompañan al temple emocional de quienes los tocan. El sintagma “mi vibrante raza” sugiere a la vez la piel del tambor y la firmeza de la piel negra, mediante una asociación de imágenes que recuerda al Léopold Sédar Senghor de *Chants d’ombre*.⁷ Senghor (1956), uno de los mayores cantores del tambor en la lírica africana del siglo xx —como lo ilustran libros como *Éthiopiennes*—, explica cómo muchos poetas gímnicos de su región de origen solían componer sus cantos solo bajo el hechizo del ritmo de los tambores (p. 159). El trance o embeleso ante el ritmo de los tantanes parece presidir de cabo a rabo la escritura de *Tambores en la noche* de Jorge Artel. Tanto es así que el poeta, cuyo interés

6 Acerca de esta expresión debo aclarar muy de paso que, en ámbitos hispánicos, el término “negro” tiene la virtud de ser la única verdadera opción corriente, procediendo directamente del étimo latino *niger, nigri*. En francés, en cambio, ante la copresencia del término de empleo corriente *noir*, la elección de *nègre* es necesariamente deliberada y, por tanto, no goza de la ambigüedad tranquilizadora del término *negro* en el contexto hispánico, el cual, como ya se ha dicho, puede encerrar a la vez *a priori* el matiz despectivo de *nègre* y el empleo “neutro” de *noir*.

7 En muchos textos de *Chants d’ombre* de Senghor (1945), la piel negra se asimila a la firmeza del tambor. Así, en el poema “Femme nue, femme noire”, la belleza de la mujer negra es reforzada por la firmeza de su piel que el poeta metafórica mediante el tambor: “Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur” (p. 15) [Tam-tam esculpido, tam-tam tenso que truenas bajo los dedos del vencedor] (traducción propia).

por el tema de la música⁸ coincide en este caso con el de Senghor, elabora lo que podría denominarse una *mística* de los tambores, en composiciones donde este instrumento trasciende su ordinaria función musical para adquirir valores rituales cuya comprensión exige un profundo conocimiento de las sociedades negroafricanas. Uno de los textos arquetípicos del libro es, en esta vena lírica, “El lenguaje misterioso”:

Surgen de la entraña nocturna
 los tambores litúrgicos...
 Un mundo elemental despierta
 bajo el eco enronquecido
 y entre resplandores de marfil
 cada hoja recoge
 la inmensidad de la tierra.

—¡Dum... dum... dum...!
 ¿Quién puede adivinar el lenguaje sombrío
 de estas llamadas
 estremecidas de misterio?

Los tambores monótonos repiten:
 —¡... Dum... dum... dum...!

¡La noche conduce el trémolo
 entre archipiélagos de árboles,
 sobre océanos de silencio! (Artel, 2010, p. 94).

Aquí, los golpes del tambor resuenan con ecos cargados de misterio en la noche. Sus retumbos hacen surgir de la sombra “un mundo elemental” cuyo “lenguaje sombrío” trata de adivinar el hablante lírico. Nos encontramos ante una tentativa por reconstruir el universo ritual negroafricano y reafirmar la pervivencia de las bases ontológicas del

8 Se ha señalado con frecuencia el sitio de honor que la música ocupa en la lírica afroamericana en general. Jorge Artel no escapa a esta regla y la región colombiana en la que transcurrió su existencia no lo desmiente. Sergio Andrés Sandoval (2011) explica que, “como afirmación étnica y estética, la poesía de la costa Caribe en Colombia ha tejido en sus versos un contexto que surge de las raíces culturales. La tradición literaria de poetas como Candelario Obeso, Jorge Artel y Juan Zapata Olivella no se encuentra únicamente en la escritura, sus fuentes primordiales son la música y la tradición oral que impregnan sus libros de una vitalidad y voz propias. Ritmos como el bullerengue, la cumbia, el porro, la gaita y el lumbalú están presentes en la obra de estos poetas como herencias vivas de la sangre africana que afirmaron con plenitud” (pp. 204-205).

sujeto negro más allá de los accidentes de la historia. Ayleen Julio Díaz (2009) ha explicado en este sentido que “la presencia del tambor va marcando no solo la presencia negra, sino ese deseo del yo lírico-poeta de tener contacto con lo que considera su madre patria, África” (p. 97). Esta perspectiva cultural se refuerza aún más en la dedicatoria del poemario entero: “a mis abuelos, los negros”. La puesta en evidencia del linaje negro desde el quicio del poemario ya lo dice todo: la mano que escribe asume de entrada como incuestionables sus fuentes africanas mediante la figura de los abuelos, interesante coincidencia de tema y perspectiva con una de las composiciones de Nicolás Guillén titulada precisamente “El abuelo”, incluida en *Las grandes elegías y otros poemas*. Desde el inicio del poemario de Artel, la adhesión a la identidad negra es rotunda:

Negro soy desde hace muchos siglos.
 Poeta de mi raza, heredé su dolor.
 Y la emoción que digo ha de ser pura
 en el bronco son del grito
 y el monorrítmico tambor (Artel, 2010, p. 49).

El primer verso postula una pervivencia plurisecular del yo lírico como modo de colectivización del discurso poético. El yo textual parece hablar desde una base afrocéntrica en la que lo negro apunta a una categoría⁹ reconocible y claramente discernible de las demás razas. Desde el segundo verso, el poeta confirma esta postura al considerarse a sí mismo como portavoz y cantor de su raza, heredero de su dolor. El acto poético no está visto aquí como un juego vano de bellos sonidos, sino como la expresión de un dolor real, de modo que la escritura es una tentativa por verbalizar la emoción que surge como “pura”, “en el bronco son del grito / y el monorrítmico tambor”. Semejante “grito”, expulsado de un corazón doliente, encuentra entonces en el tambor su eco; pero al mismo tiempo, esta reverberación repercute también las voces milenarias de los antepasados: “El hondo, estremecido acento / en que trisca la voz de los ancestros, / es mi voz” (p. 49). Hay en los poemas de Artel un notorio esfuerzo por afirmar una y otra vez como asideros culturales imprescindibles el sustrato racial africano, reconstruido textualmente no solo por la evocación de los antepasados negros, sino también por la vuelta simbólica al espacio africano de origen. Así, en la composición “La voz de los

9 Bien advierte Gilroy (2014) sobre el peligro de estas “concepciones sobreintegradas de cultura, que presentan diferencias étnicas inmutables” (p. 14).

ancestros”, el ambiente marítimo y caribeño se deja contagiar pronto con reminiscencias gratas y dolorosas del imaginado pasado en África:

Oigo galopar los vientos
 bajo la sombra musical del puerto.
 Los vientos, mil caminos ebrios y sedientos,
 repujados de gritos ancestrales,
 se lanzan al mar.
 Voces en ellos hablan
 de una antigua tortura,
 voces claras para el alma
 turbia de sed y de ebriedad (Artel, 2010, p. 50).

Los datos que se refieren al presente de la situación de enunciación ubican al *yo* lírico en un ambiente de ciudad litoral mediante referencias situacionales tales como “los vientos”, “la sombra musical del puerto” o el “mar”. A este espacio real e inmediato se superpone otro, mítico, mnemónico y obsesivo, presto a resurgir bajo el silbido del viento y marcado por “gritos ancestrales” y esas “voces” que cuentan “una antigua tortura”, referencia inequívoca a los avatares de la deportación y de la esclavitud. A continuación, la pregunta que interroga sobre la naturaleza de la persistente angustia busca una respuesta que solo se halla en la espiral de la historia donde está el hombre negro condenado a revivir las mismas vejaciones y la misma incompreensión:

¿De qué angustia remota será el signo fatal
 que sella en mí este anhelo
 de claves imprecisas?
 Oigo galopar los vientos,
 sus voces desprendidas
 de lo más hondo del tiempo
 me devuelven un eco
 de tamboriles muertos,
 de quejumbres perdidas
 en no sé cuál tierra ignota,
 donde cesó la luz de las hogueras
 con las notas de la última lúbrica canción (Artel, 2010, p. 50).

Los tres primeros versos sintetizan bajo la forma de una interrogación las dudas que asaltan al personaje poemático. Si en apariencia el poeta deja entender que no acierta a definir el origen de sus inquietudes, los versos siguientes demuestran que solo se trata de una interrogación retórica. De hecho, la “angustia remota”, las “voces desprendidas / de lo más hondo del tiempo”, ese “eco / de tamboriles muertos, / de quejumbres perdidas / en no sé cuál tierra ignota” no son sino nostálgicas evocaciones de África. Más adelante ocurre una mitificación de los datos inmediatos en virtud de la cual el presente se conecta de repente con el pasado remoto en una cosmovisión temporal cíclica que permite asimilar las vejaciones de hoy con las de ayer. Así, la mirada que escruta el puerto ya no ve en los barcos actuales objetos del presente, sino reiteraciones cíclicas de aquellas naves negreras que trajeron a los antepasados:

Mi pensamiento vuela
sobre el ala más fuerte
de esos vientos ruidosos del puerto,
y miro las naves dolorosas
donde acaso vinieron
los que pudieron ser nuestros abuelos (Artel, 2010, p. 51).

Conviene señalar un detalle enunciativo que me parece insoslayable en relación con esta asunción del pasado negro en la poesía de Jorge Artel. En la última estrofa de “La voz de los ancestros”, el hablante lírico se autopresenta como “Jorge Artel”, dejando así por sentada la identidad entre el sujeto lírico, en teoría ficticio, y el autor, instancia por definición real o empírica. Esta coincidencia onomástica entre la instancia lírica y la figura autorial se interpreta como una estrategia de validación de la sinceridad propuesta por el poeta en esta especie de pacto lírico-autobiográfico. En otros términos, el poeta quiere que aceptemos como auténticas las emociones y experiencias que nos va ofreciendo a lo largo de sus composiciones. Y aquí hay que volver brevemente a esa vuelta física al espacio africano que ya anticipaba anteriormente. Si en los poemas anteriores el retorno parece principalmente simbólico, en otros, en cambio, el hablante lírico lo plantea como algo real. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Alto Congo”:

Yo voy por el alto Congo...
 Diez negros
 y un solo golpe en el agua.
 Uno solo.

¡Cómo curva las espaldas
 el ímpetu de los remos!
 ¡Qué brillantes y qué anchas!
 Son de acero.

Yo voy por el alto Congo...
 Un solo golpe en el agua.
 Uno solo.

Verdes palmeras gigantes
 esconden el sol a trechos.
 Los hombres cantan y reman.
 Brazzaville ya no está lejos (Artel, 2010, p. 95).

Desde el punto de vista enunciativo, el sujeto lírico presenta su viaje como algo en curso de desarrollo, incluyendo detalles como el bote, los remos y los remeros negros. La repetición del verso “Yo voy por el alto Congo” a lo largo de la composición refuerza esta perspectiva durativa e inacabada. Además, el poema proporciona detalles de índole referencial que se aprecian en topónimos como el mismo río Congo o la ciudad de Brazzaville. El poema termina con la mención explícita de la posibilidad de que Congo haya podido ser la patria del poeta: “¡Qué grande es el alto Congo! / ¡Esta pudo ser mi patria / y yo uno de estos remeros!” (p. 95). La esperanza de encontrar las verdaderas raíces del linaje propio justifica la obsesiva presencia del personaje del abuelo a lo largo de la obra y refuerza el parangón ya mencionado con la poética de Nicolás Guillén. El poeta cubano sintetizó en su poema “El apellido” su sed de definir su identidad familiar remota. Artel está habitado por un ansia idéntica, representada por la constante referencia a los lejanos abuelos que pueblan sus poemas. Tal reivindicación de pertenencia a un linaje ancestral constituye uno de los pilares del cambio de perspectiva que Silvia Valero (2015a) percibe en la literatura afrodescendiente reciente respecto a las promociones anteriores. Para Valero, la representación literaria actual de lo afro muestra 1) “una *política autoafirmativa de la*

subjetividad 'afrodescendiente', construida a partir de la idea de, 2) una *comunidad traslocal unificada*" (p. 13). Quince Duncan (2013) ha comparado el proceso de esta reivindicación en Artel y Guillén del siguiente modo: "En la poética de Guillén, al igual que en Artel, esa recuperación incluye todo. Y no se trata de folclores, de caricaturas o de simpatías paternalistas hacia el negro", sino más bien de la reivindicación de "la totalidad africana en su doble dimensión geográfica e histórica". Si hay un ideal de "comunidad ancestral africana" en la obra de nuestros dos poetas, esta "abarca toda África, todo territorio habitado por afrodescendientes, junto con sus hechos históricos, sus mitos, sus leyendas" (p. 8). Con todo, bien mirado, ¿qué representa esta reapropiación de la herencia negra sino una forma de resistencia del poeta ante las garras de un sistema secular que busca abolirla?

Una poética de la resistencia

Acaso todo poema no sea en definitiva más que la expresión de una resistencia, ya que las palabras que leemos tratan de perpetuar una herida, una dicha, una emoción, una extrañeza. No podemos apreciar cabalmente el fenómeno de la resistencia afroamericana en general en sus diferentes formas de expresión si olvidamos las severas restricciones que las estructuras administrativas coloniales y racistas impusieron a estas poblaciones. Para comenzar se debe admitir que la supervivencia de los elementos folclóricos o rituales del mundo negro constituye en sí misma una hazaña histórica, en un contexto en el que las expresiones culturales africanas estaban terminantemente prohibidas, a veces so pena de muerte, como se aprecia en el llamado *Code Noir* de 1685. Este código representa, según explica Daniel Jacobo-Marín (2010), "el fruto aciago del pensamiento racial del hombre blanco europeo y la culminación de un proyecto inhumano de grandes dimensiones de la poderosa nación francesa" (p. 34). A pesar de ello, en países como Haití, Cuba, Brasil, Venezuela, Panamá o Colombia, que fueron los principales territorios de supervivencia de los esclavizados negros, las danzas, las ceremonias rituales y los cantos de los negros pervivieron, especialmente en los palenques donde se reunían los esclavos fugitivos desde el siglo XVI (Barriga Monroy, 2012, p. 345). De ahí se desprende la insistencia en el papel de memoria y de supervivencia cultural africana que Artel asigna al tambor, verdadero puente percusivo y místico entre el espacio añorado y las nuevas tierras de supervivencia.

Otra destacable forma de resistencia es aquella que se logra mediante cierta semantización del nivel lingüístico que busca transponer textualmente un *modus vivendi*, a través de la legitimación textual de opciones gráficas que mimetizan en el espacio poemático la oralidad del español afrocolombiano. En el primer caso, notamos que las reminiscencias que vuelven como epifanías de un ayer preexistente al trauma de la esclavitud brotan sin parar, al filo de la escritura a través de versos que bajo fórmulas diferentes dicen la misma verdad: el ayer como un latido constante desprendido del pasado se alza y persiste en el hoy, trayendo consigo una memoria de imágenes, lugares, seres y experiencias que el sujeto lírico mezcla con las intuiciones del mundo inmediato. Bien es cierto que esta actitud deriva, al decir de Gilroy (2014), de ciertas “concepciones románticas de la ‘raza’, el ‘pueblo’ y la ‘nación’”. Para colmo, prosigue Gilroy, “los temas de la nacionalidad, el exilio y la filiación cultural acentúan la fragmentación y la diferenciación ineludibles del sujeto negro” (p. 54). Si esto constituye uno de los riesgos del afrocentrismo más burdo, tampoco se debe perder de vista que en un poeta como Artel, la nostalgia no es una actitud pasiva, sino una especie de deber de memoria, una inmersión en referentes mítico-históricos necesarios a la construcción de una base identitaria de cara al presente y al futuro. Como dicen los versos del poema “La ruta dolorosa” de Artel (2010), “en la reminiscencia de una lágrima / residen nuestros dolores heredados”. Si el poeta sigue distinguiendo en su propia voz “el tatuaje del látigo”, sabe al mismo tiempo que solo en la cercanía fraternal, semejante a la que arropa a los bailarines, logrará que sea “trasmutada la cruz en el acento / de un grito liberado” (p. 99). La “añoranza de selvas” que percibimos en el poema “La cumbia” reviste un carácter militante, porque afirma precisamente el fracaso de los recursos amnésicos y la vivacidad de este pasado apreciable en la referencia a “un coro de voces vivas”:

Oigo galopar los vientos,
 sus voces desprendidas
 de lo más hondo del tiempo
 me devuelven un eco
 de tamboriles muertos (Artel, 2010, p. 50).

Trota una añoranza de selvas
 y de hogueras encendidas,

que trae de los tiempos muertos
un coro de voces vivas (p. 55).

Las tentativas por arrasar la memoria antropológica del afrodescendiente fracasan una y otra vez ante la persistencia del pasado que viene a fundirse con el presente, dándole razón a Díaz (2009) cuando indica que “leer a Jorge Artel es, de cierta forma, unir el presente y el pasado” (p. 95). El “coro de voces vivas” que emerge del fondo de las edades revela el esfuerzo por redimir de la extinción programada y mantenida a lo largo de los siglos aquellas referencias imprescindibles. La voz de los tambores nocturnos actúa, pues, como una incitación a resistir las olas destructoras del olvido:

Los tambores en la noche, hablan.
¡Y es su voz una llamada
tan honda, tan fuerte y clara,
que parece como si fueran sonándonos en el alma! (Artel, 2010, p. 58).

La segunda forma de resistencia tiene que ver con una rebeldía que se expresa principalmente mediante el material lingüístico. Artel le tuerce el cuello al castellano normativo para que las prevaricaciones orales del español afrocolombiano se transparenten en el poema. Al incorporar el habla afrocaribeña, el poeta le confiere un estatus de legitimidad simbólica, como vimos en Maglia Vercesi (2005). Esta entrada de la oralidad local se aprecia en composiciones como “Sensualidad negra”, “Bullerengue” o “El líder negro”. Examinemos algunos fragmentos:

Si yo fuera tambó,
mi negra,
sonara na má pa ti.
Pa ti, mi negra, pa ti.

Si maraca fuera yo,
sonara solo pa ti.
Pa ti maraca y tambó,
pa ti, mi negra, pa ti.

Quisiera vorverme gaita
 y soná na má que pa ti.
 Pa ti solita, pa ti,
 pa ti, mi negra, pa ti.

Y si fuera tamborito
 currucutearía bajito,
 bajito, pero bien bajito,
 pa que bailaras pa mí.

Pa mí, mi negra, pa mí,
 pa mí, na má que pa mí (Artel, 2010, p. 67).

En *Tambores en la noche*, solo unos cuantos poemas parecen haber sido concebidos para dar cuenta de las posibilidades expresivas de la oralidad coloquial afrocolombiana, lo cual hace que el fenómeno revista en tales composiciones una destacada intencionalidad. Maglia Vercesi (2005) señala que “Artel tiene como referente la cultura letrada, preeminente en el período colonial de América hispánica, especialmente en Colombia” (p. 84). En otras palabras, nuestro poeta “canta desde una actitud reverencial y purista ante la lengua, herencia de la hispánica consideración del código lingüístico como un patrón inamovible” (p. 84). Esto implica que “desde esa voz, intenta legitimar la oralidad propia de su etnia frente a la cultura escrituraria del país, no en un gesto de blanqueamiento, sino de recuperación o re-apropiación de las raíces” (p. 84). En el caso del poema “Bullerengue”, se trata de elevar a la categoría de poema un discurso en tono ligero que parece en principio brotar de una ejecución musical, de modo que la estructura rítmica de la composición poética sugiere los compases de ese ritmo, en consonancia con la avasalladora presencia musical ya referida en la obra de Artel. Distintos instrumentos de percusión están evocados a lo largo de la composición: tambor, tamborito, maraca, etc., bajo un telón de fondo amoroso. El propio título del poema designa un ritmo musical característico del departamento colombiano de Córdoba. Lo esencial del ritmo poético descansa en grupos binarios esencialmente yámbicos, más sistemáticos en los versos octosílabos dominantes en la mayoría de las estrofas. El poema “El líder negro” nos mantiene en este registro popular, pero elaborado esta vez en torno al elogio de un personaje público de ascendencia africana llamado “Diego Luí”:

¡El pueblo te quiere a ti,
Diego Luí,
el pueblo te quiere a ti!

Con too y que ere bien negro
ya lo blanco te respetan
porque dices la verdá,
y se quitan el sombrero
cuando te miran pasá (Artel, 2010, p. 68).

La dicción popular se aprecia no solo en la aspiración de ciertos sonidos consonánticos como ocurre con el fricativo [s] en determinadas palabras (*Luí*, en lugar de *Luis*, *lo blanco* en vez de *los blancos*, etc.), o con los sonidos [d], [s] y [r]. El efecto producido por esta repentina incorporación de la oralidad es el de una desacralización del patrón lingüístico heredado y al mismo tiempo una consagración del coloquialismo que enriquece la literatura colombiana al integrar la idiosincrasia y el habla de clases sociales tradicionalmente consideradas como marginales. Tal es al menos la lectura global que Cabarcas Ortega (2013) ofrece del poemario de Jorge Artel: “por su referencia a la cultura popular negra del Caribe colombiano, muestra cómo, desde los márgenes del mismo campo literario, surgen estrategias discursivas que consolidan y validan expresiones y proyectos estéticos alternativos” (p. 74). Dentro de la gama de recursos empleados por el poeta, Cabarcas Ortega destaca “el uso de un registro lírico no convencional y la reescritura de ciertos motivos ya tradicionales de la poesía negra” (p. 74), estrategias que “dan forma a un *locus de enunciación* cuya fuerza expresiva es mucho más compleja de lo que se tiende a pensar” (p. 74). Que tales estructuras, por lo demás comunes a otras áreas geográficas, procedan preferentemente de la cultura popular invita a una reconsideración desapasionada del sistema de valores que nuestras sociedades tienden a asumir como modelos incuestionables.

En definitiva, puede decirse que el poemario *Tambores en la noche* es una muestra de la revolución poética que Jorge Artel emprendió junto a otros destacados poetas colombianos de la primera mitad del siglo xx, en un contexto nacional e internacional que apelaba a una revisión profunda de los sistemas erigidos por las culturas dominantes. Sublevarse significaba entonces para Artel un gesto de coraje, puesto que no solo exigía superar las dificultades materiales típicas del escritor

afrocolombiano y de la frágil industria editorial,¹⁰ sino que también conllevaba el hecho de exponerse a la reacción adversa, frente a una sociedad racista. Pero si parte del reto estribaba en la negativa mirada racial, alimentada por el prejuicio social que acompaña generalmente al escritor “de color” y sus problemáticas inherentes, también había otro desafío estético: llegar a ser original entre tanto conformismo, tomando a contrapelo las costumbres literarias establecidas en su tiempo, y mantenidas por los epígonos de las modas literarias del momento (modernismo y romanticismo en específico), la censura de la “Academia” y el refinamiento aristocrático de la incipiente élite blanca imperante en Cartagena de Indias. No ha de sorprender, por tanto, que la obra poética de Jorge Artel pasara casi desapercibida entre el público de su época. La divulgación de esta poesía emprendida posteriormente por la crítica y muy en especial más recientemente por iniciativa propia del Ministerio colombiano de Cultura es, pues, un acto de justicia y una incitación a continuar la resistencia que el poeta cartagenero emprendió en vida por medio de la palabra poética.

Referencias bibliográficas

- Artel, J. (2010). *Tambores en la noche*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Avendaño-Ramírez, M. y Villa-Gómez, J. D. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales* 8, pp. 502-535. DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207> [13.05.2020].
- Barriga Monroy, M. L. (2012). El afro-colombiano en la educación musical desde la colonia hasta comienzos del siglo xx. *El artista* 9, pp. 344-353. Recuperado de: <https://bit.ly/2XWRdUX> [11.05.2020]
- Cabarcas Ortega, M. J. (2013). La figuración poética de la identidad: lo negro en *Tambores en la noche* de Jorge Artel. *Estudios de Literatura Colombiana* 32, pp. 73-86. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16293> [02.01.2020].
- Díaz, A. J. (2009). La construcción de lo afro en la poética de Jorge Artel. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* 9, pp. 95-106. Recuperado de: <https://bit.ly/2BUCiBQ> [13.12.2019].
- Duncan, Q. (2013). El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel. *Comunicación* 22, pp. 4-11, Recuperado de: <https://bit.ly/3hqKkuq> [20.12.2019].
- Erl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traducción de Johanna Córdoba y Tatjana Louis, Bogotá: Universidad de los Andes.

10 Como explica Prescott (2000), otro escollo al que se enfrentaba el escritor afrodescendiente colombiano de las clases media y baja era el subdesarrollo de la industria editorial nacional que no facilitaba la publicación y divulgación de sus obras (p. 58).

- Ferrer Ruiz, G. (2010). Prólogo. En J. Artel. *Tambores en la noche* (pp. 11-40). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Gilroy, P. (2014). *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal.
- González Muñoz, J. (2010). Vaudou: herencia africana en la sangre americana. *Memorias de la insurgencia afrovenezolana* 2, pp. 19-26. Recuperado de: <https://bit.ly/2XxZuxa> [02.01.2020].
- Jacobo-Marín, D. (2010). El código negro francés y la esclavitud en América. *Universitarios potosinos* 6, pp. 30-35. Recuperado de: <https://bit.ly/3guRDsQ> [02.01.2020].
- LaRosa, M. J. y Mejía, G. (2013). *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Maglia Vercesi, G. (2005). Estéticas de resistencia en la poesía del Caribe afrohispanico. *Cuadernos de Literatura* 19, pp. 82-100. Recuperado de: <https://bit.ly/2UFcTCH> [05.12.2019].
- Asante, M. K. (2003). *L'Afrocentricité*. Paris : Menaibuc.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Ocampo Zamorano, A. y Cuesta Escobar, G. (2010). Prólogo. En *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (pp. 11-59). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Prescott, L. E. (2000). *Without hatreds or fears. Jorge Artel and the Struggle for Black Literary Expression in Colombia*. Detroit: Wayne State University Press.
- Sandoval, S. A. (2011). El canto de la sangre: la música en la poesía de Jorge Artel. *Todas as Musas* 2, pp. 204-218. Recuperado de: <https://bit.ly/2MTCUKm> [28.11.2019]
- Sartre, J. P. (1948). Orphée noir. Dans L. S. Senghor. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (pp. IX-XLIV). Paris : Presses Universitaires de France.
- Senghor, L. S. (1945). *Chants d'ombre*. Paris : Seuil.
- Senghor, L. S. (1956). *Éthiopiennes*. Paris : Seuil.
- Valero, S. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones. *Estudios de Literatura Colombiana* 32, pp. 15-37. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16290> [11.05.2020]
- Valero, S. (2015a). Introducción. Literatura y ‘Afrodescendencia’: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 81, pp. 9-17. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/44475374> [12.05.2020].
- Valero, S. (2015b). La construcción del “sujeto afrodiaspórico” como sujeto político en *Un mensaje de Rosa* (2004) y *El pueblo afrodescendiente* (2012), de Quince Duncan. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 81, pp. 83-107. Recuperado de: <https://bit.ly/2YyIY0p> [12.05.2020].
- Vargas, N. (2005). Aproximación al problema de las literaturas de minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana. *Lingüística y Literatura* 47/48, pp. 115-133. Recuperado de: <https://bit.ly/3huAnVd> [13.05.2020].

FERNANDO CHARRY LARA Y LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN COLOMBIA*

FERNANDO CHARRY LARA AND THE RECEPTION OF SURREALISM IN COLOMBIA

Janeth Alejandra García Herrera¹

* Artículo derivado del trabajo de investigación: El Espejo invertido: una lectura del surrealismo a través de Fernando Charry Lara y Emilio Adolfo Westphalen.

Cómo citar este artículo: García Herrera, J. A. (2020). Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 37-54. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a02>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5197-9616>
jaagarciahe@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia

Resumen: este artículo estudia la recepción del surrealismo en Colombia a partir de un caso paradigmático como el del poeta Fernando Charry Lara. Aunque la crítica ha intentado establecer la influencia del movimiento francés en su obra poética, su lectura del surrealismo no ha sido lo suficientemente estudiada en su obra crítica. Por esto, primero se reconstruye el campo cultural que sirvió de telón de fondo para la recepción de las vanguardias en Colombia. Luego, se analizan cronológicamente varios artículos del autor, con el fin de descubrir las particularidades de este proceso. El análisis permite evidenciar un cambio en su actitud no solo hacia el movimiento francés, sino en su concepción de la poesía.

Palabras clave: Surrealismo; Poesía latinoamericana; Fernando Charry Lara.

Abstract: This article studies the reception of Surrealism in Colombia taking Fernando Charry Lara as a representative case. Although previous studies have tried to establish the influence of the French movement on his poetical work, his reading of surrealism has not been sufficiently studied in his critical work. For this reason, the cultural field that served as a backdrop for the reception of *avant-garde* movements in Colombia is first reconstructed. Then, several articles of the author are analyzed chronologically, in order to reconstruct the particularities of this process. This analysis shows a change in his attitude not only towards the French movement, but also in his conception of poetry.

Keywords: Surrealism; Latin-American poetry; Fernando Charry Lara.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2019

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



El surrealismo, entendido como cosmovisión a través del ejercicio teórico de sus pensadores, encabezados por André Breton, fue un campo fértil para las semillas de la poesía moderna en Hispanoamérica durante el siglo xx. Más que como poeta, Breton fue leído en Hispanoamérica como teórico, filósofo o profeta. Su doctrina sobre la unión de arte y vida junto a su defensa radical del arte y de la poesía en una época convulsa histórica tanto como socialmente sirvió de soporte y aliento para muchos artistas alrededor del mundo. A pesar de las difíciles condiciones de circulación que enunciaremos a continuación, las ideas de Breton logran gran difusión y aceptación en los poetas colombianos, en este caso, en Fernando Charry Lara.

A través de la lectura y puesta en diálogo de los textos críticos de prensa y escritos de los principales actores de la época, el presente artículo aborda la complejidad de la circulación de las ideas de un movimiento como el surrealismo y las condiciones que permitieron o dificultaron su apropiación en un campo de recepción diferente al de producción, en este caso. La recepción del surrealismo —y en general de los movimientos de vanguardia— en Colombia fue un proceso lento y difícil que duró varias décadas, pues tuvo que superar obstáculos sociales e institucionales que retardaron su asimilación e hicieron necesaria la intervención de críticos como Octavio Paz, Luis Cernuda o Luis Cardoza y Aragón para que pusieran en evidencia su importancia.

La primera mitad del siglo xx no fue fácil para el país, ya que iniciaría con la Guerra de los Mil Días y la separación de Panamá, y terminaría en el Bogotazo y la formación de las guerrillas. En el *Manual de Historia de Colombia*, Jesús Bejarano (1982) afirma que la Guerra de los Mil Días “dejaba, pues, como saldo, la paralización de la agricultura, el rompimiento del comercio y de las comunicaciones y un desvertebramiento total de la circulación monetaria y de la esfera financiera” (p. 19). Por su parte, Armando Romero (1985), en *Las palabras están en situación*, asegura que a principios del siglo xx hubo una fuerte “escasez alimenticia [y un] alto porcentaje de analfabetismo, con sus consecuencias lógicas de inmovilidad social y descontrol individual, lo que derivaba en un lamentable cuadro de autodestrucción por alcoholismo y violencia” (p. 38).

La represión de los movimientos obreros en la década de los veinte, cuyo epítome fue sin duda la masacre de las bananeras, y la aguda crisis económica en la que el país estaba sumido crearon la necesidad urgente de un cambio social. Al respecto, Jaime Jaramillo Uribe (1982) comenta que

[...] la gran depresión de 1930 puso fin a la sucesión de gobiernos conservadores que se había iniciado en 1886 y dio comienzo a gobiernos liberales que se caracterizaron por su impulso reformista. En contraste con la clase dirigente de las décadas anteriores, [la] nueva élite liberal poseía una mentalidad modernizadora (p. 328).

Como resultado, en 1934, con el ascenso al poder del candidato liberal Alfonso López Pumarejo (1934-1938 y 1942-1945), se iniciaría un proyecto de “revolución en marcha” que buscaba mejorar las condiciones de vida de los colombianos a través de diferentes reformas. Sin embargo, acota Armando Romero (1985), “ese intento de llevar a Colombia al capitalismo moderno muere en manos de los terratenientes más poderosos del país, y en manos del mismo gobierno y sus protegidos” (p. 60). Las oscilantes condiciones económicas del país y la lucha de la oligarquía por el poder, que generó una constante y creciente ola de violencia, dificultarían la modernización social y cultural, que estaría marcada, como la historia misma del país, por una serie de avances y retrocesos continuos.

Puede decirse que la recepción de la vanguardia en Colombia tuvo dos momentos: uno con la generación de “Los Nuevos”, hacia 1920, y otra con el grupo Mito, hacia 1940, pasando por una etapa de transición con los piedracielistas. Estos momentos se analizarán a continuación para comprender las condiciones que el campo literario colombiano impuso para la asimilación del movimiento surrealista y el papel del movimiento bretoniano en la modernización de la poesía colombiana.

Del Centenario a Mito

La década de los veinte convocó a Los Nuevos, una generación que estaba “insatisfecha con la política y la literatura que dominaban la época” encarnadas en la generación anterior, la del Centenario (Ardila Ariza, 2013, p. 11). La valoración positiva de “lo nuevo” fue el rasgo común de este grupo de jóvenes interesados en el debate de las ideas y que, con este ánimo, intentaron “adecuar su poética a las búsquedas más consecuentes con la identidad política de sus partidos” (p. 13). Hubo gran actividad en periódicos y revistas que difundieron los manifiestos vanguardistas y la actualidad literaria internacional. Sin embargo, el grupo carecía de un “principio o una búsqueda estética que los uniera” (p. 284), e incluso sus posiciones llegaban a ser totalmente opuestas. Quizá los polos de apreciación estética del movimiento, entre los que oscilaban las demás posiciones, eran Luis Tejada y Rafael Maya.

En 1923, Luis Tejada (1977) critica la actitud reaccionaria de un país al que considera “esencialmente conservador en todos los aspectos de su vida, pero singularmente en lo que se refiere a la literatura”, un país que “cree que la circunspección clásica, que el encerrarse dentro de ciertos moldes trasegados y consagrados es una postura elegante; [aunque] en todo caso, es también una postura perfectamente imbécil y estéril” (p. 158). La postura de Tejada es cercana a la de Mariátegui en Perú, pues el deseo de revolucionar la lírica va unido a un deseo de renovación política, acompañado siempre por una constante actualización y análisis de los movimientos culturales alrededor del mundo. Por eso, Tejada se queja de que, en Colombia, “todas las inquietudes de los últimos veinte años les merecen, a los que por casualidad tienen noticias de ellas, cuando más una sonrisa, pero nunca un gesto de comprensión ni mucho menos una simpatía estimulante” (p. 158). Tejada sería un tenaz promotor de la naciente poesía de Luis Vidales, pues la consideraba un camino a seguir para fundar una nueva poesía colombiana más a tono con la modernidad europea de la vanguardia.

En el extremo opuesto, Rafael Maya defiende los bastiones del orden y equilibrio clasicista y los valores intemporales del arte y el espíritu, y critica duramente el arte de los movimientos contemporáneos, al cual considera “transitorio, ostentoso y banal, porque su radical rompimiento con el pasado acorta su proyección sobre el porvenir” (citado en Jiménez, 1992, p. 178). El problema del arte de la posguerra es que se aparta de la tradición, de los temas intemporales por excelencia: la naturaleza y lo sublime, es decir, lo bello, lo bueno y lo verdadero. “Sus fuentes de inspiración no son ni la reflexión metafísica, ni el espectáculo del universo, ni los anhelos sobrenaturales del alma, sino la tenebrosa subconciencia y los sótanos de la personalidad, donde se amontonan los instintos y perversiones del hombre no redimido por los poderes del espíritu” (p. 178). Según David Jiménez (1992), “de Maya podría decirse algo semejante a lo que él escribió de Antonio Gómez Restrepo: que supo escuchar el canto de las sirenas modernas, pero bien amarrado al mástil de la cultura clásica [...] que comprendía dos vertientes fundamentales: el mundo clásico antiguo y la tradición española” (p. 201).

La abismal diferencia impidió que se concretara un proyecto de renovación y modernización de la poesía. Según Jineth Ardila Ariza (2013), les faltó unidad, pues “los grupos se disolvían tras sus primeros enfrentamientos contra la generación que los precedía, porque lo único que los unía era la idea de ese enfrentamiento” (p. 14). Además,

[...] la crítica tradicionalista se encargó de separarlos aún más, tanto la que aprobaba y celebraba la obra de los menos radicales como la que rechazaba al unísono la de los más novedosos: así, Rafael Maya fue rápidamente acogido dentro de la tradición poética del país, mientras Luis Vidales no fue nunca aceptado (p. 14).

La muerte temprana de Luis Tejada y la exclusión institucional de Luis Vidales truncaron el proyecto, apenas esbozado, de modernización literaria en su extremo más audaz. De hecho, “es tan abrupta la desaparición del grupo, que da la impresión de que este proyecto cultural no hubiera terminado de realizarse y hubiera sido abandonado por los jóvenes” (Ardila Ariza, 2013, p. 284). La fuerte tradición humanista conservadora, clasicista e hispanófila, mantuvo a salvo el predominio, al menos a nivel institucional, del orden y la claridad en la literatura colombiana gracias a entidades como la Academia de la Lengua, que “divulgaron a los representantes de la tendencia poética favorecida y realizaron una tarea crítica de demolición en contra de las corrientes literarias modernizantes” (Jiménez, 2002, p. 37).

Años más tarde, hacia 1935, la publicación de un grupo de libros de poesía con características comunes había dado paso a la aparición de un nuevo grupo: “Piedra y Cielo”, como se conocerían después. Ante la novedad de esta poesía, los críticos se quejaban de la dificultad y el hermetismo de los nuevos poetas, y “muchos confundieron lo difícil con lo vanguardista y durante un tiempo se consideró a este grupo de poetas como un movimiento de vanguardia” (p. 105). Sin embargo, el líder del movimiento, Eduardo Carranza, insistió en que Piedra y Cielo era un “movimiento de restauración hispánica y neoclásica, directamente entroncada con la poesía española, en especial con los intentos peninsulares de revaloración del gongorismo”, o más específicamente, con Juan Ramón Jiménez y la generación del 27 (Jiménez, 2002, p. 105).

No obstante, aunque la regresión a una tradición “hispánica y neoclásica” está lejos de ser una tendencia modernizante de la poesía, Rafael Gutiérrez Girardot (2011) hace notar que, en el ambiente literario cargado de didactismo y grandilocuencia,

[...] la profesión de fe por Juan Ramón Jiménez era, en efecto, “revolucionaria”: postulaba la figura del poeta dedicado íntegramente a la poesía y con ello rechazaba implícitamente la figura del poeta político o del tolerado poeta posromántico o bohemio; postulaba, consecuentemente, una poesía ‘pura’ en el sentido de no retórica y en último término declaraba que la poesía política-retórica había perdido toda su vigencia, que se había quedado rezagada (p. 100).

A pesar de su defensa de la pureza poética y de su devoción por Juan Ramón Jiménez y la generación del 27, el movimiento piedracielista careció de carácter turbulento y tampoco provocó comentarios críticos concienzudos sobre la naturaleza y función de su poesía. De acuerdo con Gutiérrez Girardot (2011), el “piedracielismo” colombiano fue “vanguardia” en la Colombia conservadora (p. 109), porque abrieron el camino para el juego verbal, la renovación del lenguaje y la experimentación metafórica, al tiempo que proclamaron la autonomía de la poesía, lograron limpiarla de funciones ancilares y de una claridad esclavizante que la mantenía petrificada.

Sin embargo, al igual que sus predecesores, carecían de esa característica necesaria para modernizar la lírica nacional que Luis Tejada (1977) había reclamado en 1923: “adoptar una actitud de simpatía activa incorporándonos a la agitada vida que transcurre fuera, uniéndonos por algún hilo vital al mundo conmovido y maravilloso que va en marcha hacia adelante” (p. 158). Esta sería la principal objeción de los contemporáneos y la generación posterior a Piedra y cielo. En 1941, en el marco de la polémica sobre Guillermo Valencia que despertó Eduardo Carranza,¹ Antonio García (1941) escribiría sobre el movimiento piedracielista lo siguiente:

[...] lo grave del fenómeno está en que ha cambiado la época y nuestra poesía permanece sin cambios substanciales, de espaldas al mundo sin recoger ninguna de las grandes angustias que pesan en la sensibilidad colombiana. Nuestra poesía desprecia al pueblo y al hombre para no abandonar su carácter de “pura”, siguiendo los rumbos de la poesía hiperestésica de la ex-metrópoli. [...] Que la función del poeta es ‘cantar sin compromisos’, convenido: pero el poeta debe perfeccionarse como ser receptor para que no haga el pobre papel narcisista de considerar el mundo como un simple reflejo suyo (p. 2).

La época de *l'art pour l'art* ya había pasado, y las angustiosas circunstancias del país y del mundo reclamaban una postura del poeta, que no le exigía un arte comprometido, pero sí al menos una poesía coherente, ya no de juego verbal, sino

1 Entre 1938 y 1941, Eduardo Carranza publicó algunos artículos exaltando la figura de Eduardo Castillo sobre la ya canónica de Guillermo Valencia. Esto despertó una polémica en la que participaron críticos desde Baldomero Sanín Cano y Jorge Zalamea hasta el mexicano Alfonso Reyes, entre otros intelectuales de la época. Para más detalles, en *Poesía y Canon* de David Jiménez, el capítulo III, “Piedra y Cielo: un campo de lucha por el poder canónico”, describe las diferentes posiciones y el detalle del desarrollo de la polémica.

de experiencia humana. La poesía no podía seguir cantando lo bueno, lo bello y lo verdadero, ni tampoco la pureza y la riqueza del lenguaje, sino que necesitaba estar más íntimamente ligada a la vida de los sujetos. A pesar de que el grupo de Piedra y Cielo dominó la escena cultural por más de una década, debido a la ausencia de reflexión crítica no solo sobre los fenómenos mundiales, sino también sobre sus propios textos, “la fuerza intelectual desplegada por [la generación piedracielista], su capacidad para transformar ideas, concepciones estéticas, formas, es decir, la vida espiritual de la cultura, fue mucho menor que su poderío como ejército de invasión en el campo institucional” (Jiménez, 2002, p. 141).

A finales de la década del cuarenta, entonces, la discusión sobre la vanguardia estaba más que presente, así como “la imperiosa necesidad de superar la influencia de ‘Piedra y Cielo’ seguía siendo una consigna válida en 1949 y es la razón por la cual se celebra la novedad vanguardista” (p. 178). En un artículo de 1944, sobre el recién publicado número de los cuadernos de *Cántico* con la selección de poemas de Fernando Charry Lara, Andrés Holguín (1944) hace una breve anotación sobre el origen y fuente de la poesía:

La poesía sube de aquellas fuerzas que arrastran las almas, las vibraciones que —casi imperceptibles— sacuden poderosamente el espíritu y, empleándolos, nace de aquellos signos y aquellos llamamientos que desecha la razón y que, en cambio, asimilan el sueño, la intuición, el sentido (p. 1).

La concepción de la poesía de Holguín implica cierto irracionalismo, el descubrimiento de las potencias ocultas del hombre reprimidas en la intuición y el sueño por la razón. La poesía no nace de las aguas tranquilas del orden clásico, sino de fuerzas y vibraciones que arrastran y sacuden al ser humano internamente. La “temerosa subconciencia y los sótanos de la personalidad”, que tanto aterraban a Maya, se han convertido en el tema y medida de la poesía moderna. No son ya los valores intemporales de lo bello y lo bueno, sino el individuo, en toda su complejidad y profundidad, el que ocupa el centro de la poesía.

Holguín (1944), antes de comentar la poesía de Charry Lara, hace un breve balance de su generación, y afirma que esta

[...] representa una notable reacción contra el movimiento piedracielista aunque, por otra parte, haya captado y asimilado los elementos de belleza y de renovación estética que aquel puso en vigencia. Esta reacción se aprecia en el desafecto por la extremada gracia verbal [...]. Creo que el último grupo poético, posterior a “Piedra y Cielo”, aspira a una verdad más desnuda, a una poesía más humana y experimental, a un arte más depurado (p. 1).

Los cuadernícolas, como se les llamó luego a los fundadores de *Cántico*, quienes también fueron en su mayoría integrantes del grupo Mito, aprenden el potencial estético del lenguaje de sus predecesores, pero ponen en el centro la experiencia humana como cerco y medida de la expresión. Por eso, “en relación con el movimiento piedracielista, el último grupo ha adoptado una actitud más introspectiva”, tienen una “hondura interior, que le resta quizá brillantez formal, la tiñe de melancolía, la ensombrece de opacas ensoñaciones, la penumbra de presencias misteriosas” (p. 1). Para tomar distancia tanto del didactismo horaciano de sus predecesores decimonónicos como del juego verbal de los piedracielistas, los cuadernícolas escribieron una poesía más personal, se refugiaron en los “sótanos de su personalidad” y cantaron su desdicha. Luego de la Primera Guerra Mundial y justo en medio de la Segunda, los poetas de esta generación no pueden seguir con la claridad celebratoria de sus predecesores: el futuro es desolador e incierto a nivel nacional e internacional, de ahí su melancolía y su inclinación por la opacidad y el misterio.

La actitud de los poetas de la generación posterior a Piedra y Cielo fue la de alumnos frente a maestros, ya que recibieron lecciones sobre la poesía en el aspecto formal. No obstante, ante la ausencia de un asidero espiritual y ético que las circunstancias sociales y el momento histórico (Bogotazo, Segunda Guerra Mundial, la Violencia...) les demandaban, tuvieron que buscar en los poetas pasados y contemporáneos el modo de suplir esta carencia. La búsqueda del restablecimiento del lazo entre la poesía y la experiencia vital del hombre contemporáneo no se manifiesta tanto en la aparición de libros con un lenguaje y forma radicalmente distintos, con irracionalismo radical o aniquilamiento del lenguaje, sino que se convierte en toda una reevaluación de la tradición y los modelos literarios hasta entonces preeminentes a través de una constante actividad crítica y teórica: “trataron de modelarse a imagen del poeta docto, crítico y autocrítico, consciente del proceso creativo, en diálogo abierto con la gran poesía de su propia época y del pasado” (Jiménez, 2002, p. 155).

Esta actitud se desarrollaría de manera plena con la fundación de la revista *Mito*, que se caracterizó no solo por su actividad crítica, sino de traducción y difusión de textos literarios y de otras áreas como la pintura o la política. Charry Lara (2012), en una mirada retrospectiva en 1979 sobre la actitud de su generación, afirma:

[...] un exceso de gracias, finuras y preciosismos encontrábamos en nuestros predecesores y queríamos rechazar su ascendiente dando una nota de gobernada pasión. [...] Y otros poetas, en quienes se entendía así mismo una más honda vibración con el mundo contemporáneo, como Neruda, Vallejo, Huidobro, Cernuda y Aleixandre, pudieron apreciarse en sus aspectos más esenciales.

Nos atraía cuanto se refiriese al romanticismo alemán y a su influjo en la lírica moderna. Queríamos para nuestra propia poesía un acento fundamentalmente expresivo, más que esbelto, revelador del hombre. [...] Comenzaban a interesarnos menos las tendencias preocupadas por el brillo de la palabra y nos atraían en cambio, sin caer en un franco irracionalismo, las zonas nocturnas de la poesía surrealista. Queríamos conciliar la vigilia y el sueño, la conciencia y el delirio (pp. 310-311).

Antes que buscar un nuevo lenguaje, más esbelto o depurado, se trataba de un problema expresivo, de encontrar voces que pudieran cantar el drama humano en toda su complejidad. Por eso el interés por encontrar poetas homólogos en Hispanoamérica que sintieran y cantaran el movimiento del mundo contemporáneo, como Neruda y Vallejo, y su inclinación por el Romanticismo alemán, por el surrealismo en tanto heredero de este último. Así que, en esta época, “Rilke, Eliot, Valéry, Saint-John Perse, Neruda, Machado, Aleixandre, Cernuda fueron autores cuyas obras, muy leídas y comentadas en revistas y suplementos del país, permitieron plantear la cuestión de la poesía moderna y sus diferentes significados” (Jiménez, 2002, p. 178). La labor poética de la generación de *Mito* se movía en dos frentes: la escritura ensayística de textos críticos sobre poetas de todo el mundo y sobre las obras de sus colegas, y la escritura poética propiamente dicha, lo que permite un proceso de circulación de las ideas mucho más dinámico.

Los poetas fundadores de *Cántico* y de *Mito* tomaron del surrealismo “aquello que implica una actitud crítica frente a la vida y una amplia libertad para la imaginación”, aun cuando “la ortodoxia surrealista, su dogma del automatismo psíquico y su revolución social impregnada de marxismo, nunca entrarían en la poesía colombiana” (Romero, 1985, p. 114). La lectura del surrealismo jugó un papel importante como asidero espiritual, entendido siempre como continuación contemporánea de la

búsqueda romántica. En la transformación o modernización de la poesía colombiana “no hay, pues, un salto hacia la negación o hacia la rebelión contra todo un sistema establecido sino un penetrar lentamente en el recinto de la poesía colombiana, a fin de tratar de renovar las cosas desde adentro, sin ‘cadáveres exquisitos’” (p. 57).

En este “penetrar lento en el recinto de la poesía colombiana”, Fernando Charry Lara busca entre sus contemporáneos el sustento ético y espiritual que ponga su poesía a tono con las preocupaciones del hombre moderno. Como resultado, encuentra en Luis Cernuda y en Vicente Aleixandre no solo la amistad poética, sino la filiación espiritual anhelada. Charry Lara escribió numerosos ensayos y reseñas sobre poetas modernos alrededor del mundo, pero es la lectura y casi inmediata simpatía por los dos poetas españoles la que marcaría su propio desarrollo como poeta, además de la consagración de varios estudios y una devota amistad (epistolar en ambos casos) a lo largo de toda su vida.

“Luis Cernuda y Vicente Aleixandre, quienes no compartieron la afición al formalismo y al juego ingenioso que dañó buena parte de la obra de la Generación de 1927” (Charry Lara, 2012, p. 514), “representaban lo contrario de la oratoria y de la declamación que ya empezaba a detestar en mucha poesía colombiana, hispanoamericana, española” (Charry Lara, 1986, p. 115). Los diferentes estudios y revisiones que Charry Lara hace sobre la poesía y la crítica de los poetas españoles, que van desde 1940 hasta la década de los ochenta, muestran variaciones en sus lecturas, en su concepción de la poesía, la tradición y, sobre todo, en el papel del surrealismo como sustento ético de su propia poesía. Es así que la lenta recepción de los postulados surrealistas en el país, y que se da en Charry Lara a través del tamiz que los españoles y poetas de otras latitudes como Octavio Paz le proporcionaron, será comprobable a través del análisis cronológico de algunos textos críticos de Charry Lara que iniciaremos a continuación.

Charry Lara y el aprendizaje surrealista

Uno de los primeros artículos que publica Charry Lara (2012) en la *Revista de las Indias*, a finales de 1940, se titula “La poesía de Luis Cernuda”, en el cual hace un breve comentario sobre el significado de la obra del poeta español en su tiempo, a quien considera “el más claro tipo del hombre sometido a su destino de poeta” (p. 19). Su poesía, dice Charry Lara, es eterna porque trata problemas humanos y universales y,

aunque es imposible clasificarlo en alguna de las tendencias contemporáneas, se podría definir como un “romántico desencadenado” (p. 20). En un ensayo posterior de 1948, Charry Lara (2012) sigue identificando en Cernuda una “raíz romántica” y dedica un estudio a ponerlo en relación con Bécquer, Baudelaire y los románticos alemanes, pues la poesía del vate español, “permanente en la agonía de cada verso, la sitúa entre las mejor logradas manifestaciones del moderno romanticismo” (p. 66). Charry Lara identifica en Cernuda un Romanticismo que corresponde sobre todo a la honda descripción de un drama humano, porque “nunca como en la edad contemporánea ha sido más agudo el sentimiento de soledad en un espíritu poético” (p. 66). Ese drama humano corresponde a la separación de *la realidad y el deseo*, dualidad que titula la obra poética del autor español. La separación del ideal del poeta de una realidad que no se ajusta ni en sombras a ese deseo es la dualidad fundamental que el arte romántico explora y profundiza, y su mayor aspiración es la superación de esta escisión y el retorno a un estado de unidad del yo y el mundo. En 1946, Charry Lara publica en la *Revista Trimestral de Cultura Moderna* de la Universidad Nacional de Colombia un artículo titulado “Vicente Aleixandre y la moderna expresión lírica”. En este texto, tras la noticia de la reciente publicación de *Sombra del paraíso*, hace un recuento de los anteriores libros de Aleixandre y de los cambios que ha venido sufriendo su poética. Al referirse a los repetidos comentarios que ubican la obra del poeta español dentro de las manifestaciones surrealistas o superrealistas,² Charry Lara (2012) afirma que

[...] el acento romántico de la obra, visible en los temas escogidos, es muy natural dentro del pretendido superrealismo de Aleixandre. Que esta tendencia no es más que un romanticismo exagerado, es una afirmación que, ante demostraciones como las que se ofrecen en esos versos apasionados, hay que aceptar sin reservas (p. 56).

[En *Espadas como labios*] falta la puntuación, se operan diversas transposiciones poéticas y los versos se reúnen en una agrupación caprichosa. Pero hay algo más en el fondo, ¿se cumple realmente la consigna superrealista? Yo me aparto de creerlo así y apenas juzgo que sólo en las libertades del lenguaje reside su adhesión a esa escuela (p. 58).

El acento romántico tanto de Cernuda como de Aleixandre es visible en la elección de los temas, en la manifestación de una experiencia vital de soledad o desamparo que intuye a

2 El término surrealismo y superrealismo se consideran sinónimos. Sin embargo, este último solía ser más común en el español peninsular y durante la primera mitad del siglo xx. Actualmente, ha perdido su uso y se prefiere la primera forma.

través de la poesía la *Sombra del paraíso*, pero es incapaz de alcanzarlo. La introspección y el habitar los sótanos de la conciencia no conduce a la expresión del sentimiento individual o anecdótico, sino a la participación en un drama universal. Para Charry Lara, la obra de Aleixandre no puede calificarse como surrealista, en especial los últimos libros publicados, porque carece de un elemento esencial: la “entrega al inconsciente”. Y aunque reconoce que la experiencia del surrealismo fue valiosa, sobre todo para la escritura de los primeros libros, Aleixandre ha abandonado ya el lenguaje convulso de esos poemas, quizá único rasgo en común con el movimiento, y ha entrado en otra etapa poética.

En estos primeros artículos se nota ya la devoción que profesa el joven poeta hacia sus homólogos españoles y algunos de los rasgos que considera valiosos como la universalidad en la elección de temas y problemas del hombre contemporáneo —del drama humano—, la claridad y concreción de la expresión, la precisión de la palabra, la adecuación entre el lenguaje y la forma del verso con la actitud hacia el mundo, la unión entre poeta y poesía, entre vida y obra. Es un rasgo común en estos ensayos identificar la obra de Cernuda y Aleixandre con una tradición más amplia: el Romanticismo, pero no el anquilosado Romanticismo español, sino la tradición de los ingleses y alemanes que continuó en algunos franceses como Baudelaire y en una figura rara como Bécquer en España. Se trata de “un espíritu [que] intenta librarse de las cosas y aspira a alcanzar una patria infinitamente remota” (Raymond, 2002, p. 35). Charry Lara no se preocupa por establecer la filiación de Aleixandre y Cernuda con las corrientes literarias del momento como el surrealismo. No se desconoce la importancia del movimiento; pero, en este punto, si Aleixandre y Cernuda se han convertido en sus modelos, es por inscribirse en una tradición que obedece a la búsqueda de expresión del hombre moderno y que tiene sus orígenes en el Romanticismo.

Sin embargo, la actitud de Charry Lara hacia la corriente surrealista tiene un cambio significativo sobre todo luego de la lectura de la obra poética y ensayística de Octavio Paz a principios de los años cincuenta. Décadas más tarde, en 1984, en un texto conmemorativo de los setenta años de Octavio Paz, Charry Lara (2012) afirma que

[...] cuando se conmemora este nuevo aniversario es inevitable, para quienes desde acá le han seguido a través de sus libros, aludir a la repercusión que los poemas y ensayos de Octavio Paz han tenido en Colombia. Su ascendiente ha sido considerable a partir de algunos de los poetas que surgieron luego del grupo de ‘Piedra y Cielo’ y que publicaron sus primeras colecciones al promediar la década de 1940 (p. 513).

Así lo atestiguan los numerosos ensayos y reseñas en los que sopesa y, en varias ocasiones, suscribe las teorías del poeta mexicano sobre la poesía. En 1951 publica, en *El Liberal*, un texto titulado “La obra de Octavio Paz. Poesía del desvelo”, en el que comenta la poesía y poética del autor, en especial el libro recién publicado *A la orilla del mundo*. En uno de los apartados, Charry Lara (2012) comenta algunos postulados de André Breton en el *Primer manifiesto*, mencionados por Paz, y afirma que el propósito de la unión entre el sueño y la realidad en una “suprarrealidad o realidad absoluta” es una “tendencia realmente revolucionaria del arte moderno” (p. 75). También reconoce que en lengua española el surrealismo tiene la particularidad de apelar no a la abolición de la conciencia, sino más bien al “milagro de que el hombre pueda tener conciencia de su inconsciencia. Lo que supone, como es natural, no el abandono sino la lucidez de los sueños” (p. 76). En este sentido, la expresión “conciencia del delirio” puede resumir

[...] la posición de Octavio Paz respecto al problema aludido, que a todos los poetas de la época se les ha planteado, de saber si el acto poético obedece a fenómenos irracionales o a una absoluta claridad intelectual. No una cosa ni la otra en forma exclusiva. Sino, como parecen reclamarlo estas expresiones, fruto de la inteligencia sobre el sueño es la poesía (p. 77).

Aquí no solo hay una evaluación y mayor comprensión de los postulados del movimiento surrealista, sino además el reconocimiento de su impulso renovador en la poesía contemporánea y las particularidades de la recepción de estos postulados en los poetas de lengua española. De este modo, Charry Lara demuestra a partir de este ensayo una mayor comprensión y asimilación de la poética surrealista y le asigna el papel renovador de las letras de su tiempo que antes tuvo el Romanticismo en el siglo XIX.

Años más tarde, en 1956, Charry Lara publica en *Mito* un ensayo titulado “Tres poetas mexicanos” en el que habla sobre la obra de Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. En el apartado sobre Paz, Charry Lara reproduce su ensayo de 1951 con algunas adiciones importantes. Entre ellas, se encuentra un apartado sobre la imagen poética en términos que se acercan al surrealismo, aludiendo a reflexiones de y sobre Breton que hace Paz en *El arco y la lira*, recientemente publicado. Para Charry Lara (2012), en este ensayo, la imagen debe ser el “centro

solar de toda poesía”, pues “el hombre se empeña en rasgar el misterio de sí mismo y, en este afán desesperado, la imagen poética le es un puñal ávido y penetrante” (p. 104).

Hacia el final, Charry Lara afirma que la reflexión sobre la imagen y la relación del poeta con la sociedad en *El arco y la lira*

[...] corresponde al desarrollo de tesis surrealistas de singular importancia. Paz las estudia con inteligencia apasionada y despierta. Analiza el programa surrealista de transformar la vida en poesía para operar, así, una revolución definitiva sobre los espíritus y la vida social, hallándolo similar al programa romántico de Federico Schlegel (p. 106).

La preeminencia de la imagen en el surrealismo es el desarrollo de uno de los problemas del Romanticismo. El surrealismo, entonces, ya no es solo un “Romanticismo exagerado”, sino la ampliación de muchos de los problemas planteados por este último. Al respecto, Charry Lara afirma que “los surrealistas, al igual que los románticos, atacan los conceptos de objeto y sujeto” (p. 106) y se pregunta:

[...] ¿cuál será, entonces, el fin último de la imagen? Al reunir o acercar realidades opuestas, unifica la diversidad del mundo. Y, lo que es más importante, elimina la contradicción entre objeto y sujeto. El poeta se empeña en verificar la correspondencia de los contrarios (p. 104).

Más allá de la escritura automática, Charry Lara descubre en la teoría surrealista la función de la poesía en su tiempo, el propósito del poeta en el mundo contemporáneo: “la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos” (Breton, 2006, p. 116).

Ya para 1961, la lectura de *De Baudelaire al surrealismo* de Marcel Raymond vino a confirmar y ampliar las esperanzas de Charry Lara en los postulados surrealistas, porque “en su sentido más estrecho, el surrealismo es un método de escritura; en su sentido más amplio, una *actitud filosófica* que es a la vez una mística” (Raymond, 2002, p. 242). En el ensayo sobre el libro de Raymond, además de hacer entusiastas afirmaciones, Charry Lara (2012) corrige tácitamente sus primeras impresiones de los ensayos de 1940 sobre la preeminencia del inconsciente en la poética surrealista:

El superrealismo ha de quedar indicado como una de las más asombrosas aventuras del espíritu humano. En ningún tiempo el hombre, *soñador definitivo*, ha soñado tanto en la poesía. [...] Es cierto que en algunos momentos se ha querido entender el superrealismo en forma bastante ingenua, exagerando el inconsciente, extremando la incoherencia y demostrando una sola habilidad negativa que apenas logra la ruptura con lo racional y lo sensible. Es verdad que se creyó con demasiada benevolencia en las virtudes del automatismo. Mas el hecho de haberse propuesto unos problemas de tan difícil solución para nuestro estado actual de prisioneros de todos los convencionalismos, de haber destrozado muchas sombras y mostrado el camino hacia una realidad que imaginamos más auténtica, nos demuestra su importancia verdadera (p. 133).

Charry Lara (2012) afirma que Raymond hace un “reconocimiento implícito a los valores esenciales de la experiencia surrealista” al describir la finalidad última de la poesía como la aprehensión de la realidad del campo clarooscuro del pensamiento y de los accidentes del lenguaje (p. 134). Según esto, el poeta tiene “la misión de sobreponerse a ese dualismo” (p. 134) entre el mundo interior y el exterior. La validez del movimiento, o mejor de sus postulados, no radica en el ámbito formal de sus obras o las técnicas de composición, sino en el sustento filosófico que da a la poesía al plantearse como objeto las cuestiones últimas del ser humano, las preguntas existenciales del ser contemporáneo. Esta comprensión, y variación con respecto a los primeros trabajos, se verá aplicada en dos ensayos de esa época sobre sus modelos poéticos: Aleixandre y Cernuda.

También en 1961, Charry Lara publica un ensayo sobre Cernuda, en el que habla sobre el influjo de la poesía inglesa, la importancia de la metáfora para la generación del 27 y la influencia de la guerra civil en la obra del poeta. Charry Lara (2012) identifica su poesía como una “exploración desentrañadora del mundo”, y al recordar la anécdota del poeta sobre un momento decisivo en el despertar de su instinto poético una tarde en que “las cosas se [le] aparecieron como si las viera por vez primera”, reconoce que seguramente

[...] la lectura de los poetas superrealistas debió ejercer entonces, en una etapa oportuna, una influencia fértil y renovadora, que aun cuando se apagase en él después, en sus manifestaciones externas, habría de perdurarle en una íntima convicción acerca del carácter frenético y rebelde de la poesía (pp. 139-140).

La lectura de los surrealistas se convierte en un sustrato, en abono para el desarrollo de la poesía no solo de Cernuda, sino del mismo Charry Lara. No es ya un movimiento

al que adherirse o con el que identificarse, sino una actitud filosófica ante la vida y la literatura que subyace a distintas manifestaciones escritas.

Años más tarde, en un artículo de 1968 titulado “Aleixandre y el surrealismo”, Charry Lara (2012) afirma que la poesía de Aleixandre “contribuyó con su hermosa eficacia a establecer esa zona de delirio y de magia que hace posible el surgimiento de un verso. Nos situaba en un mundo en el que, con frecuencia, el sueño es asombrosamente real” (p. 222). Por otra parte, reconoce las cualidades oníricas de la poesía de Aleixandre, y aunque el mismo autor no acepte su vinculación con el movimiento, “en una cierta medida existe, innegablemente, influjo del surrealismo” (p. 223) en su obra. Esta afirmación contrasta con las que se hallan en sus ensayos de 1940. Charry Lara (2012) entra entonces a explicar la particular “conciencia de la inconsciencia” o “lucidez del sueño” en la recepción del surrealismo en los poetas de habla española; y más adelante, casi citando a Raymond, concluye: “no limitemos, entonces, el surrealismo a la escritura automática y comprendamos mejor lo que significa para el hombre esta recuperación de sus perdidas riquezas” (p. 224). Más de veinte años después de sus primeros artículos sobre Cernuda y Aleixandre, y tras numerosas lecturas y ponderación de puntos de vista, Charry Lara logra desligar las técnicas surrealistas más visibles, entender el movimiento como el último eslabón, en su tiempo, de la aventura romántica. El mismo Breton, afirma Charry Lara (2012), reconoció el “infortunio completo” de la escritura automática y, por tal razón,

[...] que el descenso hacia el interior del espíritu no haya observado, en otros poetas, esa técnica, no autoriza para desconocer en ellos una actitud rebelde contra el largo monopolio de lo razonable y de lo verosímil y, más específicamente, su coincidencia con muchos aspectos de esa desesperada y singular hazaña por lo maravilloso: la libertad, el amor y la poesía (p. 224).

Así pues, el aprendizaje de Charry Lara sobre el surrealismo no solo tuvo efecto en sus ensayos sobre Cernuda y Aleixandre, y modificó sus juicios sobre la poesía moderna, sino que renovó su propia producción poética. Como en Cernuda, el surrealismo se convirtió en una “influencia fértil y renovadora” que persistiría “en una íntima convicción acerca del carácter frenético y rebelde de la poesía” (p. 140). Según David Jiménez (2002), en la obra de Charry Lara

[...] no se llega a la escritura automática ni la asociación es tan libre como en el poema surrealista, pero la unidad racional del conjunto queda atenuada, borrosa y deja lugar a un relampagueo de sugerencias que el lector debe reconstruir con los datos fragmentarios que va dejando en su memoria el fluir de los versos (p. 162).

En este proceso, que culmina en su último libro *Pensamientos del amante* (1981), se comprueba la búsqueda, a través de la imagen y la reconciliación de los contrarios en el poema, de las respuestas a las preguntas últimas que el ser humano experimenta y la apropiación de la actitud filosófica surrealista que

[...] pretendió ser algo distinto de una retórica o de un movimiento literario. Implicaba, como es sabido, la liberación del espíritu de las mutilaciones a que lo han sometido la lógica y los convencionalismos sociales, una pretensión de desencadenar las potencias oscuras de nuestro ser, una búsqueda vertiginosa de lo intuitivo sin mancha. Su esperanza de cambiar al hombre y a la sociedad no habría podido jamás reducirse a un formulismo excluyente (Charry Lara, 2012, p. 223).

El valor del surrealismo para Charry Lara iba de la mano con el descubrimiento de estas “potencias oscuras”, de las que también hablan Raymond y Breton, y de lo intuitivo y su consecuente liberación de ese “monopolio de la razón”, tan defendido por críticos como Rafael Maya. El surrealismo deja de ser un movimiento para convertirse en una tentativa que excede los límites de lo literario: recuperar la totalidad de la vida psíquica, transformar el mundo y cambiar la vida. Como hemos visto hasta aquí,

[...] en Colombia no hubo la agitación que acompañó a los movimientos y grupos de vanguardia en el resto de América y en Europa. El medio intelectual que propició sus audacias y estimuló sus rupturas con las tradiciones literarias dominantes estaba conformado por un puñado de amigos y tertulios (Luis Tejada, Ricardo Rendón, León de Greiff, a cuyos nombres habría que agregar los de los españoles Juan José Pérez Domenech y Ramón Vinyes), vinculados por ciertos nexos ideológicos, tanto políticos como estéticos, pero sin las condiciones que por lo regular aseguraron en otras partes la difusión y resonancia de cada movimiento (Jiménez, 2002, p. 100).

No obstante, a lo largo de este artículo se ha podido comprobar la importancia que tuvo el movimiento surrealista para la modernización de la poesía en el país. El surrealismo, o mejor, la lectura que hicieron de él los poetas hispanoamericanos fue imprescindible para dar fundamento ético a los procesos de autonomización que

estaba viviendo la literatura latinoamericana luego del modernismo. Ante la pérdida de un nexo directo con la sociedad, o de una función socialmente reconocida, la poesía encuentra un sustento filosófico, artístico e incluso, en algunos casos, político, que la eleva a un plano de transformación espiritual.

La lectura del surrealismo como actitud espiritual —que predominó e hizo eco en Charry Lara— produjo una nueva concepción de la poesía que rompió los moldes de la racionalidad, la sintaxis, la belleza y el orden establecido, y acercó el lenguaje al mundo del sueño. La poesía, gracias a los aportes teóricos surrealistas, escapó de los laberintos de la poesía pura, ajena a cualquier sentimiento o experiencia vital, y se convirtió para los poetas hispanoamericanos como Charry Lara en una forma de conocimiento, una revolución del espíritu y quizá la única forma de salvación y liberación del ser humano.

Referencias bibliográficas

- Ardila Ariza, J. (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bejarano, J. (1982). “La economía”. En *Manual de Historia de Colombia* Tomo III (pp. 15-79). Bogotá: Procultura.
- Breton, A. (2006). *Manifestos del surrealismo*. La Plata: Terramar.
- Charry Lara, F. (1986). *Llama de amor viva*. Bogotá: Procultura.
- Charry Lara, F. (2012). *Vida y obra de Fernando Charry Lara. Tomo II: Obra crítica 1940-1986*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- García, A. (1941). De Valencia a Carranza. *El Tiempo* (24 de agosto), pp. 1-2.
- Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Ensayos de literatura colombiana*. Medellín: Unalua.
- Holguín, A. (1944). El poeta de 1944. Fernando Charry Lara. *Lecturas Dominicales. El Tiempo* (31 de diciembre), p. 1.
- Jaramillo Uribe, J. El proceso de la educación del Virreinato a la época contemporánea. En *Manual de Historia de Colombia* Tomo III (pp. 247-339). Bogotá: Procultura.
- Jiménez, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon: los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia 1920-1950*. Bogotá: Norma.
- Raymond, M. (2002). *De Baudelaire al surrealismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, A. (1985). *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura.
- Tejada, L. (1977). Un poeta nuevo. En *Gotas de tinta* (pp. 158-160). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

“UNA MISMA LLAMA”: LA MIRADA TRASCENDENTE EN TRES CUENTOS Y TRES POEMAS DE TOMÁS GONZÁLEZ*

“ONE IDENTICAL FLAME”: THE TRANSCENDING GAZE IN THREE SHORT STORIES AND THREE POEMS BY TOMÁS GONZÁLEZ

Guillermo Molina Morales,¹ Fredy Javier Reyes Negrete²

* Artículo derivado del proyecto de investigación “Poesía en movimiento” del Grupo de Literatura del Instituto Caro y Cuervo.

Cómo citar este artículo: Molina Morales, G. y Reyes Negrete, F. J. (2020). “Una misma llama”: la mirada trascendente en tres cuentos y tres poemas de Tomás González. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 55-72. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a03>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-7484-3324>
guillermo.molina@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

² <https://orcid.org/0000-0001-8750-8007>
fredy.reyes@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 05.02.2020

Aprobado: 27.04.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Resumen: este artículo profundiza en la mirada trascendente de Tomás González a través de la comparación de tres pares de poemas y cuentos. En el primero, se reflexiona sobre la memoria y el olvido mediante el paralelismo argumental. En el segundo, se analiza la importancia de la reconexión con la infancia y la naturaleza. En el tercero, se estudia la cosmovisión que conlleva la superación del duelo. Los textos apuntan a la búsqueda de armonía espiritual mediante la reconciliación de la persona con la totalidad, y suscitan la contemplación serena de las necesidades humanas en el mundo moderno, para resignificar nuestras experiencias.

Palabras clave: Tomás González; cuento colombiano; poesía colombiana; *Manglares*.

Abstract: This article delves into Tomás González's transcendent gaze through the comparison of three pairs of poems and short stories. In the first one, memory and oblivion are reflected on through the parallelism with the plot. In the second, the importance of reconnecting with childhood and nature is analyzed. Finally, in the third, the worldview involved in overcoming grief is studied. The texts point at the search for spiritual harmony through the reconciliation of the person with the whole and awaken the serene contemplation of human needs in the modern world, to re-signify our own experiences.

Palabras clave: Tomás González; Colombian short story; Colombian poetry; *Manglares*.

Una de las principales tareas de los estudios literarios consiste en el diálogo con la visión de mundo del escritor, es decir, con la manera en que su mirada resignifica las experiencias vitales para ampliar las posibilidades de comprender y actuar en nuestro entorno. En este sentido, la obra de Tomás González (Medellín, 1950) resulta de especial interés, ya que ofrece una perspectiva poco frecuente, al menos en la literatura colombiana. El presente artículo analiza comparativamente poemas y cuentos de González en los cuales aparecen problemáticas como la memoria y el olvido, la muerte y el duelo, el tiempo y los ciclos de la vida. En definitiva, los distintos géneros de la obra de Tomás González permiten comprender mejor nuestra propia humanidad.

Hasta el momento, González ha publicado un total de nueve novelas, desde *Primero estaba el mar* (1983) hasta *Las noches todas* (2018). Sin duda, la novela ha sido el género preferido por el autor, lo que coincide con los gustos mayoritarios actuales. En la academia, la producción novelística ha encontrado eco en un corpus de estudios que desarrollan principalmente las relaciones entre dos ejes dicotómicos: por un lado, la vida y la muerte (Campo Becerra, Cano Gallego, González Cuartas, Rondón); por otro lado, la naturaleza y el artificio humano (Alape Yara y Báez León). En relación con estas, pueden encontrarse otras dicotomías, como la de los conceptos de memoria y de olvido.

A nuestro juicio, el análisis interpretativo más profundo y completo sobre la novelística de González es el realizado por Marín Colorado (2013). Después de estudiar diversas problemáticas, entre las que sobresale la integración de elementos aparentemente contradictorios (incluyendo la muerte y la violencia) en el ciclo vital, la estudiosa concluye que "la crítica de González es radical: si el ser humano quiere conservar su integridad, debe alejarse de esa civilización (no de su sentido práctico, sino de su alienación) que traicionó sus ideales" (p. 113). Es decir, el autor estaría planteando un regreso a la contemplación de los ciclos naturales como forma de superar los conflictos derivados de la mentalidad moderna occidental. En efecto, encontramos aquí la clave fundamental para entender la estética de Tomás González, no solo de las novelas, sino también de las piezas breves. Así pues, en nuestro estudio esta conclusión constituye el punto de partida al que propondremos agregar nuevos matices.

En dicha clave de lectura permanece implícito el objetivo último de la obra de González. Se trata de la reflexión sobre la condición humana desde una perspectiva que difícilmente podemos encontrar en los afanes del siglo XXI. Es decir, la literatura

como una forma de reinterpretar el sentido de la vida, que vuelve aquí a posicionarse en una dimensión intemporal, aunque siempre en relación con nuestro presente concreto. González no rehúye el tratamiento de los temas de actualidad, como la violencia del conflicto armado colombiano; pero, en lugar de regodearse en los detalles y en las consecuencias inmediatas, busca entenderlos desde una mirada desapegada y trascendente.

En nuestra investigación, tomaremos en cuenta los géneros menos abordados por la crítica, es decir, el cuento y la poesía. La narrativa breve solo ha suscitado un estudio académico (el de Bejarano sobre el cuento “Verdor”), mientras que los versos disponen de dos monografías: la de Pardo Uribe, desde una perspectiva ecocrítica; y la de Locane, que estudia los cambios en las versiones de *Manglares* en relación con la evolución de la perspectiva de González al momento de visitar sus recuerdos. Puesto que Tomás González es un escritor que ofrece en cada entrega variaciones sobre problemáticas similares, puede resultar estimulante estudiar el tratamiento de tales aspectos en otros géneros literarios. Además, el cuento y el poema, por su condensación y unidad de efecto, ofrecen oportunidades expresivas diferentes respecto a un género de largo aliento y diversidad de visiones como lo es la novela.

Los tres libros de relatos publicados por González son *El rey del Honka Monka* (1995), *El lejano amor de los extraños* (2013) y *El expreso del Sol* (2016). Muy recientemente, ha aparecido una colección de todos sus cuentos bajo el título de *La espinosa belleza del mundo* (2019). Al igual que en las novelas, en los relatos prima el análisis de los conflictos emocionales sobre el desarrollo de las acciones, un rasgo que se potencia por las propias características del género. Las relaciones entre ambos tipos de narrativa son evidentes. Por ejemplo, “Mar sin orillas”, un cuento que estudiaremos en este artículo, explora el duelo por el asesinato de J., narrado previamente en la novela *Primero estaba el mar*. Otro de los cuentos elegidos para nuestra investigación, “Verdor”, puede leerse como una versión condensada de las problemáticas representadas en la novela *La luz difícil*, puesto que ambas piezas narran la redención de un artista colombiano tras un suceso traumático en Estados Unidos.

En cuanto a la poesía, Tomás González ha recopilado todas sus composiciones en un solo libro: *Manglares*. El título se refiere a un ecosistema híbrido, entre lo acuático y lo terrestre, lo que nos remite a situaciones vitales que se desarrollan en

una frontera donde conviven naturalmente los opuestos. La primera publicación de la obra data de 1997, pero se ha reeditado con correcciones y adiciones de poemas en los años 2005 (edición bilingüe español / alemán), 2006, 2013 y 2018 (versión con la que trabajaremos). Resulta significativo que las piezas nuevas se integraran en las diversas secciones del libro, lo que muestra la concepción unitaria que posee esta “obra en marcha” de Tomás González.

Al igual que sucede con los cuentos, las relaciones entre los poemas y las novelas son evidentes. Por ejemplo, “C. Último poema sobre las formas del agua” aparece en el capítulo 33 de la novela *La luz difícil*, escrito por el protagonista bajo el epígrafe “Notas para una pintura”. Por su parte, el poema “xi. Tolú, 1959” se presenta en *Temporal* como el recuerdo que tendría uno de los personajes si él “hubiera sido persona dada a las palabras” (González, 2013, p. 39). Curiosamente, el texto, que es idéntico en ambos casos, aparece escrito en verso en *Manglares*, y en prosa en la novela. En estos casos, los poemas se utilizan para condensar y expresar las emociones que se derivan de las tramas narrativas. De hecho, también los académicos suelen insertar versos de González para explicitar tensiones estudiadas en la novelística.

Existe, por lo tanto, una clara unidad en la obra literaria de Tomás González, con ejes problemáticos que superan las divisiones entre los géneros. Además, el autor realiza un continuo juego de intertextualidad, por lo que podemos encontrar personajes, experiencias y espacios que aparecen con variaciones en diversos textos. Así pues, cobra especial relevancia el análisis comparado de la producción de González, que puede servir para la mutua iluminación de las obras. En nuestro caso, hemos seleccionado tres pares de textos: un cuento y un poema en cada caso. Las relaciones entre ellos difieren en cada par: paralelismo argumental (en las piezas homónimas “El expreso del sol”); variaciones sobre la misma contemplación filosófica (entre “Verdor” y el poema “LXVI” de *Manglares*); y ampliación y abstracción de la emoción (entre “Mar sin orillas” y “Aceptación del horror”).

Antes de comenzar los análisis, es necesaria una mayor reflexión sobre la importancia de los géneros literarios en la configuración de las obras de González. En un tiempo en que ya no tenemos una visión normativa o formalista, podemos encontrar un cierto consenso al afirmar que los géneros son construcciones mentales que activan un horizonte de expectativas en el lector y operan en cada creador de

manera diferenciada. Es decir, el escritor no está influido por lo que el género “es”, sino por lo que él considera que puede ser. Por este motivo, resulta fundamental rescatar los testimonios del propio autor, aunque sus observaciones siempre deban ser comprobadas por la lectura atenta.

En varias ocasiones, González se ha referido a la poesía como un género que le permite reflejar directamente sus experiencias personales. En cambio, en la narrativa debe atribuir las a distintos personajes. En este sentido, González piensa que la poesía le permite expresar “mi propio yo” (en Rodríguez Freire, 2012, p. 147). Además, el autor considera que un poema le llega a manera de inspiración repentina (en Vergara Aguirre, 2019, p. 193), a diferencia de la “carpintería” que debe existir en una narración. Podríamos concluir, por lo tanto, que González mantiene una visión romántica de la poesía, concebida como expresión espontánea de sentimientos, a diferencia de otras concepciones más modernas del género (por ejemplo, la “despersonalización” propuesta por T. S. Eliot). En cuanto a la distinción entre cuento y novela, en algunas entrevistas González ha recordado la famosa definición de Cortázar: en la novela “se gana o se pierde por puntos”, mientras que los cuentos golpean “como knock outs o jaques mate no previstos, repentinos” (en Vergara Aguirre, 2019, p. 193). Con todo, no existen diferencias tan marcadas entre los cuentos que vamos a estudiar, de longitud relativamente larga, y las novelas habituales de González, que tienden a la “nouvelle”.

El tren del tiempo: ida y vuelta del “Expreso de Sol”

En el presente apartado, vamos a analizar de manera comparada dos piezas que llevan un mismo título: “El expreso del Sol”. El cuento se publicó en el libro de título homónimo, *El expreso del Sol* (2016), mientras que el poema aparece con el número “XXIX” en la versión de 2018 de *Manglares*. El título hace referencia a la ruta ferroviaria que en la segunda mitad del siglo xx unía La Dorada y Santa Marta (costa caribe colombiana), a través de un viaje largo y lujoso. En aquella época, el tren era percibido como símbolo de modernidad, lo que explica parte del entusiasmo de los personajes, así como la vinculación literaria con el tema del paso del tiempo.

El cuento es protagonizado por don Rafael, un anciano de origen costeño que está perdiendo la memoria y el interés por la vida. Lo único que parece reactivar su

ilusión y su memoria es el viaje anual en el “Expreso del Sol” para visitar a su familia y amigos de Santa Marta, en compañía de su esposa Jesusita. En los últimos años, aquel viaje consiste en una simulación que desarrollan los descendientes durante varias horas, mientras la pareja de ancianos se mantiene sentada en una habitación de la casa familiar. Las estaciones, los paisajes, los actantes (viajeros, trabajadores, vendedores) e incluso las sensaciones (calor, viento, sonidos, etc.) son evocados por elementos mínimos de la recreación y terminados de completar por los recuerdos de los protagonistas. En ocasiones, la confusión entre ficción y realidad, entre memoria y deseo, alcanza incluso a las personas que conocen el engaño (como Jesusita o el propio narrador). El conflicto viene dado por el deseo de la madre muerta de Rafael, así como de su amigo (significativamente llamado Ángel), de que se quede con ellos en Barranquilla (es decir, en la muerte y en el olvido). Cada año, Jesusita se opone a esta idea: también este año logra que Rafael emprenda el viaje de vuelta a la vida.

El poema, por su parte, está escrito en primera persona del plural, con un sujeto poético (un “nosotros” indeterminado) que recuerda los viajes de antaño en el “Expreso del Sol”. Las acciones están escritas en pretérito imperfecto, el llamado “presente del pasado”, lo que resalta la intensidad de los recuerdos. En lugar de desarrollar el recorrido en toda su extensión, el poema lo caracteriza con unas pocas sensaciones: la frescura del viento, el resplandor de la luna, el olor a petróleo, etc., elementos que también aparecen en el cuento. Sin embargo, el poema enfatiza el movimiento, la velocidad del tren, que impide contemplar el paisaje natural:

De no haber tren, de haber estado quieto,
habríamos oído los grillos en los pastos,
los búhos en los árboles,
el murmullo del aire en la espesura.
Pero no estábamos quietos.
Rápidos (González, 2018, p. 71).

Esta velocidad revela sus consecuencias hacia el final del poema, en donde se explicita la relación entre el movimiento espacial del tren y el transcurrir del tiempo.

De repente, son los propios pasajeros quienes se disuelven, pasajeros de hace treinta años: todo el vagón se difumina en el despertar de un sueño o de un frágil recuerdo.

Son evidentes los elementos comunes entre ambos textos. A un nivel superficial, encontramos las mismas sensaciones, que en ocasiones son descritas con las mismas palabras, como sucede con el “acre olor a ACPM”. A un nivel más profundo, el cuento y el poema se relacionan por la problemática del paso del tiempo y la consecuente relación entre memoria y olvido. La dirección de ambos trenes, sin embargo, parece opuesta: en aquel, el tren se dirige hacia el pasado (o, al menos, hacia la memoria del pasado), mientras que en este, el movimiento del tren hacia delante dificulta el recuerdo de los detalles, al punto de difuminar a los propios pasajeros. En ambos casos, existe una lucha contra la muerte que es el olvido, pero también un disfrute en la recreación del pasado en movimiento.

Ahora bien, cabe preguntarnos por la manera en que la lectura conjunta de ambos textos puede aportarnos nuevas luces para la comprensión. Para empezar, las piezas muestran perspectivas complementarias sobre la problemática principal. El lugar de enunciación del personaje o del sujeto poético determina la experiencia de un mismo hecho (en este caso, el recuerdo nostálgico de los viajes en tren). En el poema, se percibe un sujeto poético en la adultez avanzada (quizás en la cincuentena de años, puesto que los viajes fueron hace treinta), para quien el paso del tiempo conduce al olvido. En cambio, el protagonista del cuento se encuentra prácticamente sumergido en el olvido, por lo que los destellos del recuerdo suponen una resistencia contra la muerte. En este sentido, los dos textos pueden leerse como la “ida” y la “vuelta” en el viaje del tiempo que propone González.

La lectura conjunta permite, además, ahondar en la relación entre experiencia y simulación. Tendemos a pensar que la simulación es un reflejo pálido de la experiencia original. Sin embargo, en los dos textos se pone de relieve el poder de la imaginación. La quietud de los personajes permite una contemplación y un disfrute de la experiencia (así sea una experiencia inducida, recordada o soñada) que, según se menciona en el poema, la rapidez del tren (del tiempo, de la experiencia) no permite en primera instancia: “De no haber tren, de haber estado quieto, / habríamos oído los grillos en los pastos” (González, 2018, p. 71). En efecto, don Rafael, sentado en su hogar, puede percibir el cantar de los grillos que no escucha el viajero del poema.

Importa señalar que la comparación entre los textos también permite ampliar el concepto de simulación: se refiere, desde luego, al “engaño” operado por la familia de don Rafael en el cuento; pero también, como sugiere el poema, al recuerdo, al sueño e incluso al propio acto de la escritura.

La comparación también puede aportarnos algunas certezas sobre el proceso de escritura y la relación con lo escrito. Si tenemos en cuenta que los poemas son, para González, una expresión directa de sus vivencias personales, podemos afirmar que es el autor quien siente ese movimiento del tiempo que va disolviendo los recuerdos. El propio poema podría ser una forma de conservarlos. El cuento, sin embargo, no se limita a situar esta misma perspectiva con la máscara de un *alter ego*: el personaje de don Rafael no tiene relación directa con la vida de su creador. Es más, el cuento, según nos recuerda Schultze-Kraft (2019), está basado en una historia real que luego el autor estilizó en un relato literario. De hecho, en el epígrafe inicial, González (2016) señala que escribe la historia “con lo poco que conozco o recuerdo y lo infinito que he olvidado o ignoro” (p. 139). Es decir, la propia narración implica los conflictos entre memoria y olvido, entre saber e imaginar, que luego se desarrollan en la obra de ficción. El autor experimenta en el acto de escritura una oscilación similar a la de su personaje. Según Locane (2019), este fenómeno también aparece en la serie de *Manglares*: “un fluir [el de la memoria] que [...] incluso el poema en sí, en tanto forma cambiante, siempre otra, asume y reproduce” (p. 297). En definitiva, el poema y el cuento nos ofrecen sendas variantes de experiencia vicaria, en las que se toman como punto de partida las vivencias propias, las de otra persona e incluso las del escritor en su oficio. Juntas, amplían la comprensión del ser humano que busca a tientas un camino.

Por otro lado, nuestra perspectiva permite ahondar en el papel de los géneros en el momento de desarrollar una problemática, al menos en el caso de González. Las variaciones más llamativas, de hecho, pueden explicarse por las diferencias entre géneros: en el cuento hay una caracterización de personajes y un desarrollo argumental, mientras que el poema explicita de manera más directa el problema central y lo concentra en unos pocos minutos de trayecto. En este sentido, el poema tiende a la abstracción, mientras que el cuento, por ejemplo, personifica la muerte en las acciones de un personaje concreto: la suegra. Ahora bien, existe una relación más profunda entre las limitaciones formales y las perspectivas con que se aborda el problema

central. El mayor desarrollo de la trama del cuento (que incluye, por ejemplo, varias de las estaciones del recorrido) se relaciona con el prolongado esfuerzo en la memoria de don Rafael, mientras que la condensación del poema potencia la sensación de velocidad y difuminación de los recuerdos que allí se propone. La maestría de Tomás González permite aprovechar los efectos derivados de cada marco genérico, más allá de sus propias distinciones entre una poesía personal y una narrativa donde el autor se proyecta en los personajes.

Finalmente, la lectura conjunta de ambos textos nos permite la posibilidad de analizarlos como parte de una misma historia. Ciertamente, las diferencias son demasiado ostensibles para defender una interpretación de este tipo, a pesar de que los títulos sean iguales. Sin embargo, el lector puede modificar lo dispuesto por el autor desde una perspectiva lúdica y creadora. En esta lectura, el sujeto poético del poema sería el propio don Rafael, quien al narrar en primera persona del plural incluye a su compañera de viaje, Jesusita. Siguiendo esta premisa, don Rafael sería plenamente consciente de lo que supone este viaje en tren, en lugar de simplemente “dejarse engañar” por el simulacro. El estado mental de don Rafael parece dificultar esta lectura: en el cuento, sin embargo, el protagonista tiene momentos de lucidez, como aquel en el que identifica que su esposa supone el principal impedimento para quedarse en el mundo de los muertos. De esta manera, el poema nos permite acceder al interior del protagonista del relato, lo que supone un complemento que amplía los sentidos de ambos textos.

El color de la memoria: en busca de la naturaleza perdida

A continuación, abordaremos la comparación entre el cuento “Verdor”, publicado en *El rey del Honka Monka* (1995), y el poema “LXVI”, de *Manglares* (2018). En este caso, no encontraremos semejanzas superficiales evidentes, pero sí una misma problemática en torno a la importancia de la memoria. Los sujetos de ambos textos vuelven a sus recuerdos para redefinir su relación con el mundo. Como sugiere la palabra “verdor”, también presente en el poema, el elemento crucial será la reconexión con la naturaleza.

El protagonista del relato es un artista que se hace llamar Boris. La narración comienza con un silencio, con una tragedia no descrita, posiblemente la muerte de un ser cercano (según sus propias palabras, González se basó en la experiencia de

un tío suyo que cayó en la indigencia después de la muerte del hijo). Para superar la desgracia, el pintor marcha de viaje a Estados Unidos con Lucía, la esposa, pero pronto se percibe que Boris ha cambiado para siempre. En un primer momento, el narrador describe a un protagonista apático y cruel que finalmente se hace abandonar por su pareja. Ahí comienza el particular descenso a los infiernos: Boris va sumiéndose en la indigencia y en la oscuridad mientras deambula casi inertemente por las calles de Nueva Orleans. Finalmente, el artista va a trabajar a un hotel en las montañas, donde comienza a experimentar un pequeño renacimiento, con momentos de "verdor" para su vida, lo que suscitará el inicio de una reconciliación personal.

Por su parte, el poema presenta a un sujeto poético cómodamente ubicado en un apartamento de Nueva York, donde comienza a recordar la finca de su abuela en una pequeña localidad de Caldas. El poema se centra en la descripción de la naturaleza: se trata de una infancia en comunión con el paisaje, llena de "verdores". Una vez termina el recuerdo, el poema explicita la conclusión:

De todo lo vivido,
de todo lo que forma la pupila, ni una brizna,
ni un destello,
ni las mínimas formas del rastrojo se han perdido (González, 2018, p. 147).

De esta manera, el sujeto poético reafirma la existencia, incluso en un lugar tan alejado como Nueva York, gracias a la persistencia de los recuerdos de la infancia, siempre conectados con el mundo natural. La sensación general es de plenitud y de armonía, una sensación opuesta a la que experimenta Boris durante la mayor parte del relato.

En un primer nivel de análisis, la comparación entre ambas piezas arroja importantes diferencias. Bejarano (2017) ha visto en la errancia a la que se entrega el protagonista un gesto de "búsqueda de una conexión existencial en otros niveles [distintos del arte y la vida material] con la realidad y su pasado" (p. 73). En el cuento hay un trayecto exterior que refleja y retroalimenta la experiencia interior. Se trata de un "viaje" hacia la podredumbre, cuyo catalizador es un recuerdo traumático del que el protagonista pretende escapar. En cambio, en el poema el recuerdo es de naturaleza

positiva, lo que genera un bienestar que se relaciona con el lugar de enunciación del sujeto, cómodamente sentado bajo la brisa del ventilador. En este caso, el “viaje” será puramente interior, a través de la memoria, como el que experimentan don Rafael y Jesusita en “El Expreso del Sol”. Con todo, quizás la diferencia más importante entre ambos textos sea la manera en que se presenta el recuerdo. En el poema, la evocación es directa y clara, y se presenta en un solo instante de epifanía. En el cuento, los momentos de “verdor” aparecen de manera intermitente y confusa, como una forma de resistencia del espíritu frente a la experiencia degradante del protagonista. En este sentido, la narrativa posibilita desarrollar una trama con diferentes contextos en que los “destellos” van apareciendo de manera cada vez más intensa.

Ahora bien, ambos textos coinciden en el punto central: la imbricación entre el estado interior del personaje o del sujeto poético y el mundo natural. Se podría decir que existe una concepción romántica, puesto que la naturaleza suele aparecer como correlato de los sentimientos. Por ejemplo, los momentos de desarraigo de Boris en el relato se desarrollan en un clima invernal, mientras que la placidez interior del sujeto poético se ubica en la primavera. La relación, sin embargo, se desarrolla también a un nivel profundo, sobre todo por la vinculación entre el verdor de la naturaleza y el primigenio mundo de la infancia. En el cuento y en el poema, como dijimos anteriormente, los recuerdos de los personajes están asociados a los “verdores”; y estos verdores, a su vez, promueven la armonía interior en el presente.

En este sentido, podemos pensar que el “verdor” posibilita la superación de la mayor fractura de la modernidad, es decir, de la fractura existente entre la vida individualista en la ciudad y la conexión de la persona con una totalidad que lo engloba y lo supera. Por ejemplo, hay una escena del cuento en que Boris contempla espectralmente un partido de béisbol en la televisión y los ojos se detienen en “el verde puro, abstracto e irreal de los prados lejanos” (González, 1995, p. 20). Esa fijación por el verde, sinécdoque de la naturaleza añorada, se presentará sutilmente en varios momentos del cuento, hasta que providencialmente invade las pinturas de tiza del protagonista. Se trata de instantes de epifanía similares a los que encuentra Pardo Uribe (2016) en la poesía de González: “momentos de contemplación del mundo natural, donde el hombre simplemente existe en función del equilibrio y la grandeza de su entorno” (p. 17). Así sucede, de hecho, en el poema que analizamos: “los cafetos verde oliva cargados de pepas rojas, / los muchos

otros verdores" (González, 2018, p. 147). De esta manera, los textos de González sugieren que nuestra vida presente no estará completa sin al menos un recuerdo del origen: la niñez, la naturaleza.

En este contexto, adquiere gran importancia la función del arte, lo que incluye la pintura de Boris en el cuento, pero también el propio hecho de la escritura del cuento y del poema por parte de Tomás González. En el cuento, el arte es un elemento necesario para el equilibrio espiritual de Boris. Como afirma Bejarano (2017) en su análisis del personaje, "la pintura es lo único que puede conservar, como un salvaje hilo de Ariadna" (p. 8). Después de una etapa en la que solo dibuja con carboncillo "la penumbra en la penumbra" (González, 1995, p. 29), empiezan a aparecer destellos de verdor, al principio sin quererlo, en las pinturas: "lograba salir del infierno y vivir de nuevo entre la luz y los colores" (p. 59). Es decir, ese hilo de Ariadna que es la pintura le permite a Boris encontrarse con el Minotauro en la profundidad del laberinto, para después volver a la luz, al verdor. El arte, por lo tanto, supone una instancia intermedia para reencontrarnos con la armonía natural.

En el poema no aparece ninguna mención explícita al mundo del arte. Sin embargo, como lo vimos anteriormente, Tomás González afirma a menudo que existe una relación directa entre el sujeto poético de *Manglares* y sus propias vivencias, lo que fue confirmado en el análisis ya referido de Locane (2019). En este sentido, podemos considerar que el acto de escribir el poema equivale al acto de pintar en el personaje de Boris. El poema funciona para el autor sujeto poético como una forma de reconectarse con el mundo natural para así lograr una armonía anterior. De forma análoga, tanto el poema como el cuento señalan un camino de reencuentro en la frágil existencia del lector moderno.

Habíamos visto en la introducción que, según Marín Colorado (2013), la obra de González sugiere que el ser humano debe recuperar su integridad mediante un alejamiento de las consecuencias alienantes de nuestra civilización occidental. En los dos textos que acabamos de revisar, el "verdor" vehicula ese movimiento necesario hacia nuestros orígenes, entendidos de forma individual (la infancia) y colectiva (los orígenes de la humanidad en conexión con la naturaleza). Es importante añadir, sin embargo, que los protagonistas no pretenden un imposible regreso a una sociedad agraria, a la manera de Thoreau: en el poema, por ejemplo, se concede cierta importancia al "ventilador /

que Dora y yo compramos en Bowery” (González, 2018, p. 147); mientras que para el protagonista del relato, el trabajo digno en el hotel es un factor que lo ayudará a recuperarse del trauma. Es más, el propio hecho de la escritura, del libro impreso, se vincula con la modernidad occidental (frente a la oralidad del mundo de las tradiciones), pero ello no le impide tener una función importante en la búsqueda de una plenitud interior que, de alguna manera, corrija los excesos alienantes de nuestra sociedad.

Enfrentarse a la muerte: la niebla y la llama

En este apartado, reflexionaremos sobre el cuento “Mar sin orillas” y el poema “LXXXII. Aceptación del horror, entonces”. “Mar sin orillas” hace parte de *El expreso del Sol* (2016), mientras que el poema aparece publicado en *Manglares* (2018). Los dos textos tratan un tema recurrente en la obra de González: la transmutación del dolor en luz. En ambos se proponen formas de asimilación del dolor, necesarias para sortear la conmoción y negación de una experiencia traumática. En este sentido, las piezas pueden relacionarse con los dos textos anteriores, en los que el elemento fundamental constituía la reconexión con la naturaleza, pero en esta ocasión se amplían los sentidos al proponer, más que un alivio temporal, una síntesis superior.

El relato está narrado desde una primera persona femenina (Inés) que ha instalado un hotel en un lugar remoto entre la selva y el mar, muy cerca de donde había vivido un tío asesinado hace bastante tiempo. El conflicto del relato se basa en la visita de la madre de la narradora, quien va a la tumba del hermano con la intención de cerrar la herida que dejó la muerte. Para ello, tendrá que realizar un viaje en lancha al cementerio comunal, situado en una isla cercana, en compañía de la hija y de su yerno, Felipe. El camino de ida está protagonizado por la niebla de la temprana mañana y por la lluvia naciente. Madre e hija bajan de la lancha y atraviesan una naturaleza selvática hasta llegar a la tumba. La madre comienza a lavarla, entre lluvia y lágrimas, mientras parece estar hablando con el difunto. Al regreso, la lluvia y la niebla han crecido hasta impedir toda visibilidad. El cuento se cierra en medio de una imagen bíblica: un bote que navega durante un diluvio y deja atrás el pasado.

Por su parte, el poema inicia con dos preguntas retóricas: qué hacer con las imágenes de la muerte, en relación con el asesinato de Daniel, y con la ambivalencia

de las percepciones que pasan de lo horroroso a lo bello. Sigue una breve historia sobre el cáncer que sufrió un tal Alirio Mora, el cual lo afectó hasta sumirlo en un estado de putrefacción. Después, el yo poético presenta un recuerdo de 1989, cuando vio los peces que regresaban al East River después de que sus aguas estuvieran podridas por más de un siglo, lo que resalta la secuencialidad entre el horror y la belleza. La escena final se sitúa en 1958, en Tolú, con un mar cristalino y lleno de vida. En la conclusión, el sujeto poético enlaza todo lo anterior mediante estos versos:

Y cada vez en el estómago, la repulsión o la alegría
agitaban una misma sustancia
parecida a la luz,
un mismo elemento impersonal, una misma llama (González, 2018, p. 183).

En estos versos se enfatiza la visión poética según la cual “la repulsión o la alegría” nos conducen a “una misma sustancia”. Si bien Marín Colorado (2013) ha señalado que “la estética de González plantea la necesidad de entender los dos polos en relación siempre necesaria (pero manteniendo sus respectivas particularidades) a partir de la figura del ciclo” (p. 87), aquí no se trata de una continuidad cíclica, sino de una identidad de los opuestos. La poesía ha sido tradicionalmente la mejor manera de expresar las paradojas (el “dulce amaro” petrarquesco), pero en este caso encontramos una síntesis que las supera: el “elemento impersonal”. Es decir, más allá de las aparentemente contradictorias sensaciones humanas, existe “una misma llama” que las conecta, que nos conecta, con una instancia superior.

Sin duda, la mejor manera de poner a prueba esta hipótesis es a través de la experiencia más trágica para el ser humano en Occidente: la muerte. El tema de la muerte o, más exactamente, de la difícil aceptación de la muerte, aparece en los dos textos. La experiencia narrada en “Mar sin orillas”, de hecho, es equivalente, e incluso idéntica, a la que el poema enuncia en sus primeras líneas en torno al cadáver de Daniel. En ambos casos, los protagonistas viven una experiencia negativa con la muerte que les impide vivir en paz. En el poema, a esta experiencia le siguen otras similares que se yuxtaponen sin ilación aparente. En el cuento, en cambio, se desarrolla la sensación inicial para llevarla a la superación del estado de duelo mediante una

suerte de ritual. Los finales de cada texto vuelven a corresponderse: se logra, o al menos se comienza, la aceptación del trauma a través de una contemplación serena. Al igual que en las novelas, analizadas por Campo Becerra (2012), los protagonistas alcanzan o vislumbran “una armonía que trasciende el duelo personal” (p. 161).

Importa subrayar las diferencias entre los correlatos objetivos que plantean los respectivos textos. En ambos, las sensaciones se concentran en el estómago, un órgano directamente vinculado con las emociones humanas (sobre todo, con las experiencias de estrés), pero que también puede entenderse por su labor en el procesamiento de estímulos externos (alimentos o experiencias). Ahora bien, en el cuento dicha sensación se relaciona con la lluvia y la niebla exteriores, lo que parece expresar un estado de perturbación interior. En el poema, en cambio, aparece la imagen de una llama, lo que explicita que el sujeto poético ha llegado a una síntesis luminosa en su interior. En apariencia, los dos textos pueden leerse como experiencias sucesivas en el proceso de duelo. La aceptación última, la del poema, se logra a través de la relativización de experiencias múltiples y la consecuente abstracción de emociones puntuales. No obstante, si somos fieles a la integración de contrarios, podremos dar un paso más al detectar la posible identidad profunda que existe, en realidad, entre la lluvia del relato y la llama del poema.

La síntesis profunda que proponen estos textos se refuerza mediante un componente mitológico. Así, en “Mar sin orillas” las protagonistas cruzan en barca a una isla para poder encontrarse con los muertos, lo que remite a la visita al inframundo de la mitología griega a través del río Aqueronte bajo la guía de Caronte. De forma análoga, Schultze-Kraft (2019) interpretó el cuento “El expreso del Sol” como “un viaje a las riberas del Hades” (p. 9), lo que confirma el interés del autor por este referente. Además, la barca bajo el diluvio remite al mito bíblico de Noé, es decir, al hundimiento del mundo anterior y la salvación a través de la deriva. El viaje, por otra parte, es un esquema narrativo presente en una enorme cantidad de textos universales, escritos y orales, que habitualmente se relaciona con una experiencia transformadora. El poema, por su parte, no narra un viaje espacial, pero sí uno temporal, a través de diversas experiencias en la vida del sujeto poético. Todo parece indicar que, al menos en los textos, existe algún tipo de verdad que trasciende el tiempo, y que Tomás González la actualiza con base en sus experiencias personales y en el contexto, siempre secundario, de la Colombia actual.

En este sentido, no sorprende que la naturaleza tenga de nuevo una importancia primordial. El paisaje en el cuento (la selva, el mar, la costa) es descrito de forma múltiple: el romanticismo con que lo observa Inés, la nostalgia con que lo percibe su madre y la indiferencia con que lo asume Victorio, el lanchero. La indiferencia también se percibe en los animales que habitan la isla al lado del cementerio: la naturaleza sigue su curso al margen de la vida humana. En el poema, por su parte, los elementos naturales proyectan una sensación de luminosidad, instaurando en el poema un estado de ánimo positivo. En definitiva, la naturaleza, aunque indiferente en sí misma, sirve a los humanos para la resignificación de sus conflictos interiores (la percepción de la madre de Inés sobre el paisaje donde su hermano fue asesinado) o para mediar en el pacto del sujeto con la realidad (el gozo evocado en el poema).

Finalmente, cabe remarcar un aspecto importante en estos dos textos que también había aparecido en los que tratamos anteriormente: la relación entre memoria y olvido. En el poema, una de las experiencias yuxtapuestas es la de Alirio Mora, quien en su vivencia de un cáncer terminal le teme "a la disolución y al olvido" (González, 2018, p. 183). Se trata, por lo tanto, de una lucha análoga a la que encontramos respecto a don Rafael en el cuento "El expreso del Sol". Sin embargo, como poetizaba Jorge Manrique, no hay olvido tras la muerte si tenemos quién nos recuerde. De hecho, el nombre y la experiencia de Alirio Mora aparecen en el poema: de alguna manera, el poeta los está salvando del olvido. En el cuento, los personajes conviven con la memoria del difunto, e incluso la madre de Inés parece conversar con él. En este sentido, el diálogo con el pasado, más que el olvido, posibilita establecer un pacto para continuar de forma armónica con la existencia.

Conclusiones: una visión contemplativa

En todos los textos estudiados hemos encontrado que Tomás González parte de las circunstancias concretas de los personajes o sujetos poéticos para luego trascenderlas. El objetivo parece ser la búsqueda de una armonía espiritual a través de la reconciliación con el pasado individual y la integración de opuestos en el ciclo de la vida. Se trata, en otras palabras, de la conexión con la totalidad a través de la contemplación serena y la disolución del "yo". En este trayecto, la naturaleza tiene

una importancia fundamental, puesto que le recuerda a la persona que su propia existencia es solamente una pequeña parte del cosmos.

Esta visión de mundo, sin lugar a dudas, recuerda tradiciones espirituales orientales, como puede ser el budismo zen, filosofía de vida que el propio González pone en práctica desde hace varios años. En los textos, sin embargo, no encontramos menciones directas, por lo que no parece existir intención alguna de difundir esquemas alternativos, como lo hacía *Siddhartha*, de Hermann Hesse, a mediados del siglo xx. Se trata, más bien, de avanzar en la comprensión profunda de nuestras necesidades interiores para lograr una vida más plena y armónica, sin por ello establecer maniqueísmos ni renunciar a la vida moderna. Este podría ser, de hecho, uno de los equilibrios entre opuestos que recuerdan el ecosistema híbrido de los manglares.

En este contexto, la literatura tiene una misión importante. En “Verdor”, por ejemplo, el protagonista inicia su “resurrección” gracias al poder del arte. En los poemas, las palabras son capaces de propiciar la comprensión y la armonía con las experiencias de vida. El propio autor parece haber tenido una motivación terapéutica en la elección de su oficio literario: según sus propias declaraciones, el asesinato del hermano de Tomás González estaría en el origen de su primera novela, *Primero estaba el mar* (1983), y sus ecos resuenan en algunos de los textos que acabamos de estudiar, como “Mar sin orillas” y “Aceptación del horror”. En este sentido, el arte le serviría al autor como un intermediario para la reflexión existencial y la reconciliación con la vida. En cuanto al lector, leer los textos de González nos ayuda a explorar la condición humana y a resignificar nuestras propias experiencias.

A causa de la visión compartida que permea toda la obra de González, la discusión sobre los géneros tiene un interés secundario. Con todo, en los análisis comparativos hemos encontrado que la narrativa y la poesía exploran las problemáticas estudiadas de forma diferenciada. Los relatos tienden a la secuencialidad: los personajes desarrollan una sola trama de manera cronológica, y dejan las conclusiones abiertas para el lector. Los poemas, en cambio, tienden a la condensación de emociones diversas en un solo instante de epifanía. El sujeto poético, además, suele explicitar la conclusión en una fórmula cercana al aforismo de inspiración trascendente. De esta manera, la poesía y la prosa se complementan como partes de un mismo proyecto literario y vital.

Estas reflexiones finales nos llevan a pensar en el excéntrico lugar de Tomás González dentro de la tradición literaria nacional. Como hemos visto en el análisis, los textos se ubican en unas circunstancias concretas, pero siempre aspiran a trascenderlas. De forma análoga, la obra de González no puede limitarse a un contexto colombiano, ni siquiera latinoamericano, no solamente porque el autor se aleje de las tendencias literarias del momento, sino, sobre todo, porque su visión comunica con el ser humano que busca la armonía en el amplio contexto del mundo moderno occidental. En este sentido, leer a González nos facilita una contemplación serena para reconciliarnos con nuestras propias necesidades internas.

Referencias bibliográficas

- Bejarano, A. (2017). Deslumbramiento y errancia en los cuentos "Verdor" de Tomás González y "Figura con paisaje" de Pablo Montoya. *Cuadernos del Hipogrifo* 7, pp. 67-81.
- Campo Becerra, Ó. D. (2012). Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: teoría, historia, crítica* 14 (1), pp. 159-182.
- González, T. (1995). *El rey del Honka Monka*. Bogotá: Seix Barral.
- González, T. (2013). *Temporal*. Bogotá: Seix Barral.
- González, T. (2016). *El Expreso del Sol*. Bogotá: Seix Barral.
- González, T. (2018). *Manglares*. Bogotá: Seix Barral.
- Locane, J. J. (2019). Dispersiones de la memoria, flujos y porosidades en la serie *Manglares* (1997, [2005], 2006, 2013), de Tomás González. *Cuadernos de Literatura* 23 (46), pp. 290-302.
- Marín Colorado, P. (2013). *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Pardo Uribe, C. (2016). Naturaleza y *ecopoiesis*: construcción crítica del tejido ecológico en *Manglares*, de Tomás González. Tesis de grado. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rodríguez Freire, R. (2012). "Tocar el borde del ser". Entrevista a Tomás González. *Confluencia* 28 (1), pp. 141-144.
- Schultze-Kraft, P. (2019). Carta a Tomás González. En T. González. *La espinosa belleza del mundo* (pp. 7-15). Bogotá: Seix Barral.
- Vergara Aguirre, A. (2019). Tomás González: el camino hacia la levedad. *Estudios de Literatura Colombiana* 45, pp. 187-197.

LA MUERTE: ENTRE LA PLENITUD Y EL ESCEPTICISMO EN *LAS NOCHES TODAS* DE TOMÁS GONZÁLEZ Y *MEMORIAS DE UN HOMBRE FELIZ* DE DARÍO JARAMILLO AGUDELO*

DEATH: BETWEEN THE PLENITUDE AND THE SCEPTICISM IN *LAS NOCHES TODAS* BY TOMÁS GONZÁLEZ AND *MEMORIAS DE UN HOMBRE FELIZ* BY DARÍO JARAMILLO AGUDELO

Peter Rondón Vélez¹

* Artículo derivado de la investigación “La muerte en la novela colombiana: entre la plenitud y el escepticismo en *Las noches todas* de Tomás González y *Memorias de un hombre feliz* de Darío Jaramillo Agudelo”, presentada para optar al título de Magister en Literatura y Cultura (Instituto Caro y Cuervo, 2019).

Cómo citar este artículo: Rondón Vélez, P. (2020). La muerte: entre la plenitud y el escepticismo en *Las noches todas* de Tomás González y *Memorias de un hombre feliz* de Darío Jaramillo Agudelo. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 73-92. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a04>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-2087-8681>
peter.rondon@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Resumen: el artículo analiza la dimensión estética y filosófica de la muerte en *Las noches todas* de Tomás González y *Memorias de un hombre feliz* de Darío Jaramillo Agudelo. En este sentido, muestra cómo la posición de los narradores está mediada por una consciencia de finitud que afecta su representación del mundo, y configura un tipo de novela que se aleja del escepticismo e incorpora la plenitud, para descubrir nuevas modulaciones del morir. Finalmente se apunta la necesidad de iniciar una historia de la muerte en la literatura colombiana.

Palabras clave: la muerte; *Las noches todas*; Tomás González; *Memorias de un hombre feliz*; Darío Jaramillo Agudelo; novela colombiana; escepticismo; plenitud.

Abstract: This paper analyzes the esthetic and philosophical dimension of death in *Las noches todas* by Tomás González and *Memorias de un hombre feliz* by Darío Jaramillo Agudelo. For this reason, it shows how the position of the narrators is mediated by an awareness of death that affects their representation of the world, and sets up a type of novel that departs from scepticism and incorporates plenitude, to discover new modulations of death. Finally, the need to start a history of death in Colombian literature is noted.

Keywords: The Death; *Las noches todas*; Tomás González; *Memorias de un hombre feliz*; Darío Jaramillo Agudelo; colombian novel; scepticism; plenitude.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020
Aprobado: 11.05.2020
Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Muchos mueren demasiado tarde, y algunos mueren demasiado pronto.
Todavía suena extraña esta doctrina: “¡Muere a tiempo!” [...].
Todos dan importancia al morir: pero la muerte no es todavía una fiesta.
Los hombres no han aprendido aún cómo se celebran las fiestas más bellas.
Yo os muestro la muerte consumadora, que es para los vivos un agujijón y una
promesa [...]. Tanto al combatiente como al victorioso les resulta odiosa esa
gesticuladora muerte que se acerca furtiva como un ladrón [...]
Yo os elogio mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero
Así habló Zaratustra, Friedrich Nietzsche

El hombre puede definirse como un ser social, pero es ante todo un ente biológico que se ciñe a la finitud. Tal condición marca su conciencia sobre la vida tanto en el ámbito personal como en el espacio social, donde adquiere costumbres y tradiciones que se traducen en las formas de espiritualidad adoptadas frente al suceso y en su representación a través de la pintura, la escultura, la fotografía y la escritura. Siguiendo a Ruiz Vásquez (2014), al comportar una dimensión individual y colectiva, la muerte toca el instrumento de sociabilidad más antiguo: la lengua. El hombre es un ser del hablar y, por tanto, la lengua refleja los imaginarios que la nutren; a través de rituales o de la literatura —entendida como transformación del mundo en lenguaje—, morir adquiere un modo particular de expresión en cada país.

Al entender que el fenómeno literario no es un espejo, sino una refracción compleja que plantea visiones de mundo, a partir del entramado social del cual surge, no resulta extraño el maridaje entre un hecho biológico y las letras; no se busca estudiar lo primero por medio de las imágenes que plantea la segunda, sino revisar qué papel juega la muerte en la narrativa colombiana. Se trata de un hecho inherente a la condición humana, clave por su carga emocional y aparecer constante en la novela, que no se explica solo porque nuestra historia contenga una larga cadena de conflictos. Tal condición, lejos de plantear una construcción nacional signada por lo trágico, no revela cuáles son los sentidos que se le asignan. Pese a que la muerte como tema es universal, no lo es la experiencia singular que produce en un pueblo; por lo tanto, aunque sus imaginarios se han nutrido de la tragedia, tiene una estética diferente a la planteada en otras regiones narrativas.

Este trabajo examina en *Las noches todas* (2018), de Tomás González, y *Memorias de un hombre feliz* (2000), de Darío Jaramillo Agudelo, cómo está determinada la consciencia de los personajes por la prenuncia tanática; la copresencia vida-muerte y juventud-vejez,

aunada a la relación con el paisaje y la soledad, construye una representación del mundo mediada por la cercanía o la distancia con el final. De esta forma, lejos de plantear un discurso mediado por el dolor, conciben plenitud en el suceso.

Las novelas de González abordan problemas actuales como la violencia, la migración forzada o los altibajos de la economía, sin nombrarlos directamente; tales sucesos se dan de manera intemporal, sin detenerse en la espectacularidad o la presunta novedad de lo aparente. El escritor transita un camino sinuoso donde la muerte se aleja del tono negativo y asume una mirada versátil que explora los duelos en los que se van hundiendo los vivos ante la pérdida del ser querido, los ritos que ayudan a aceptar el hecho o la enfermedad y la vejez como estados terminales de lo humano. Ejemplo de ello es *Las noches todas*, obra en la que un anciano abandona la ciudad y crea un paraíso adánico donde se conjuga el amor libidinoso con la proximidad de la muerte. Los alientos se le agotan a medida que cada mañana cruza un jardín mirando qué plantas sembrar o cómo recobrar una belleza primigenia en el paisaje sin que parezca decisión suya. Al final, la vegetación que inundó su sed de creador se convierte en etapa pasajera para alguien cercano al ocaso de la vida.

Por su parte, *Memorias de un hombre feliz* descubre la muerte en triple instancia: asesinato, suicidio y espera. Tomás, despótico a primera vista, propicia odio hacia su esposa. La traslación entre el cuerpo enfermo de la mujer y la recuperación de su libertad, manifiesta un proceder violento y una relación de poder macabra que retrata la tensión física y emocional del protagonista. Sin dejar de mostrar el intimismo que comprende la muerte, la novela presenta el culto social que esta propicia cuando familiares y amigos contemplan el deterioro paulatino de Regina, mientras su marido modifica la idea clásica del matrimonio, “hasta que la muerte los separe”, al interpellarla como la opción de anular un ser que le provoca un profundo malestar.

En ambas novelas se concibe la muerte como un largo proceso y que vivir es morir, un coexistir entre dos posiciones que determinan en diverso grado las narraciones, e impactan el destino de los personajes, de acuerdo a su filiación con el jardín, el amor o la sensación de longevidad. Sus interpretaciones exploran otras alternativas del suceso y huyen de terminologías maniqueas. Tal consideración ubica las obras en una tradición más extensa; en el sistema de relaciones literarias, los dos títulos permiten considerar la importancia del tema para otros escritores. Acercarse a sus visiones destaca la necesidad de una historia

que indague cómo varían los significados de la muerte y qué valores comporta; en otras palabras, qué relación hemos tejido con ella y qué elementos se consideran al representarla.

La dimensión estética de la muerte

Examinar las concepciones de la muerte es rastrear también su estética, pues “el valor estético se relaciona no con cierta disposición del material o con cierto funcionamiento autotélico, autárquico, del material verbal de la obra, sino con cierta puesta en forma, cierta ‘evaluación’ del mundo” (Goldman, 1971, p. 37) que se vale de lo lingüístico para expresarse y lo desborda, pues las visiones de un grupo son plasmadas en las diferentes actividades que este lleva a cabo. El novelista emprende una re-creación de esos valores y da el paso de la esfera colectiva a la individual; por tanto, su mirada denota apreciaciones de la muerte debido a las implicaciones culturales del hecho que él retoma en su relato. Consecuentemente, estudiar ciertas novelas que integran el corpus narrativo de una sociedad permite dilucidar cómo las visiones de mundo influyen en la estética con la cual se configura un tema en particular.

Pese a ser un hecho natural, la muerte “constituye un continuo motivo de inalivable tormento. Ignoramos de dónde puede venir y volvemos sin cesar la cabeza a todos lados, como en comarca peligrosa” (Montaigne, 1984, p. 49), en un frenesí por entenderla. Dadas sus diferentes causas y consecuencias, su aprehensión ontológica implica auscultar sus significantes; ella “adquiere el sentido que los hombres le confieren: un sentido social, un sentido de institución cada vez diferente de una sociedad a otra, para conjurarle el horror (toda cultura es [...] una tentativa por domeñar la muerte)” (Redeker, 2018, p. 31); sentido definido principalmente en el plano religioso o filosófico, sin olvidar que

Nadie puede tomarle a otro su morir. Cabe, sí, que alguien “vaya a la muerte por otro”, pero esto quiere decir siempre: sacrificarse por el otro en una cosa determinada. Tal “morir por...” no puede significar nunca que con él se le haya tomado al otro lo más mínimo su muerte. El morir es algo que cada “ser ahí” tiene que tomar en su caso sobre sí mismo (Heidegger, 1993, p. 262).

A pesar de estar vedada su experiencia, el ser reflexiona alrededor de la muerte cuando es ajena. Sin embargo, no experimentar en su genuino estado el morir de alguien,

limitándose a asistir como espectador y ente sensible al impacto de la cercanía con el cadáver, permite construir una idea en términos de colectividad, ya que, como clarifica Heidegger, el ser es esencialmente ser por su relación con los otros, y la “pérdida” que involucra el deceso la padecen quienes perviven (p. 229). Tal simbiosis social exime del acto y brinda acceso a él, por medio de lo observable en el entorno y los significantes heredados. Bajo esta perspectiva, la literatura testimonia intuiciones particulares de la muerte que pueden extrapolarse a ámbitos generales, pues, de acuerdo con Carl Rogers, “las cosas más personales son compartidas universalmente” (citado por Lederach, 2016, p. 19).

La literatura cierra la brecha entre la muerte externa y la propia; más allá de recrear el morir de los personajes, les traza propósitos, los recubre de esperanzas y los integra a un escenario que sucumbe ante su ausencia; los convierte en arquetipos¹ y retrata claridades que el lector no ha conseguido articular. Vemos en ellos aquello asumido como regla general y procuramos adjudicarles formas de fallecer acordes con tradiciones y costumbres conocidas; la catarsis es fuerte cuando su actuar no dista mucho de lo que puede ocurrirle a cualquier ser humano. Al leer, “hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro” (Freud, 1981, p. 2111).

En el caso colombiano, la narrativa sobre la muerte no involucra, necesariamente, una incorporación directa de la filosofía o la religión, pese a que tales instancias surjan al interpretar la obra, y en cambio se declara un marcado tinte social y político. Se recurre menos al monólogo interno de largo aliento y se acerca más a la esfera emocional. Los autores desglosan sus diferentes facetas y develan cómo se inserta en cada estrato de la vida; cuando un personaje muere, o está próximo a hacerlo, puede exaltar los ideales de nación, visibilizar aquel acto como herramienta de control, exponer la ansiedad que genera su inminencia o poner de manifiesto cómo su *leitmotiv* está mediado por la fatalidad. En cualquier caso, la novela atestigua una

1 Los arquetipos representan contenidos del inconsciente colectivo que determinan multitud de comportamientos y acciones. Acumulados en la memoria histórica del género humano, están impregnados de matices tan variados como la religión, la mitología, los valores, las costumbres y las creencias. Finalmente, su forma de activación obedece al principio de compensación, es decir, los arquetipos residen en el inconsciente colectivo, pero solo se activan en los sujetos en virtud de su situación psicosocial (Saiz, Fernández y Álvarez, 2007, p. 4).

progresión temática en virtud de la dimensión cultural, política, económica y social que tiene la muerte en el país.²

Ahora bien, encarar la muerte cobra mayor valor según la cercanía del personaje con la misma. La vejez, por ejemplo, brinda asociaciones diferentes a las que se darían si la voz narrativa partiera de un niño o un adolescente; los protagonistas de González y Jaramillo Agudelo devuelven a la novela un estatuto de poder que permite solidarizarse con el morir de dos hombres y encontrar en el libro una desacralización del recinto mortuorio. Al decir de Robert Redeker (2018), “la tumba de las letras no es de la misma naturaleza que la tumba de piedra. Los cuerpos y los restos han sido absorbidos por la materia literaria, fusionándose con ella” (p. 104). Fuera del libro los filósofos sucumben ante el paradigma científico, pero en su interior manipulan la muerte para asignarle valores que no tiene en la realidad, hacen posible sentir emociones ausentes en las definiciones técnicas y brindan conjeturas plausibles para enfrentar los temores que genera.

Asumir que los muertos son construcciones de los vivos convierte a la novela en profanación no para clausurar su sentido, sino para descubrir qué se puede esperar de la muerte como hecho irrevocable. En ese sentido, en la necesidad de generar disposiciones simbólicas desmarcadas de lo positivo o lo negativo, se retoman las propuestas de Tomás González y Darío Jaramillo Agudelo para evidenciar la amalgama que soporta el tema.

Las noches todas

Después de jubilarse como docente universitario, Esteban Latorre se muda a una pequeña finca y disminuye sus relaciones con los demás. Allí vivirá con la idea de crear un jardín que represente su ideal de belleza, y se preguntará si el esplendor que desea alcanzar justifica su existencia y el sufrimiento que le provoca. Refugiado en la

2 Prueba de ello son las obras decimonónicas como *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Dolores* (1867) de Soledad Acosta de Samper o *El poeta Soldado* (1881) de José María Samper. En el siglo xx, *Sin tierra para morir* (1954) de Eduardo Santa, *Raza de Caín* (1954) de Gustavo Zola y Ponce, *La rebelión de las ratas* (1960-1961) de Fernando Soto Aparicio, *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal, gran parte de la obra de García Márquez —por ejemplo, *El otoño del patriarca* (1974) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981)—, *El cadáver* (1975) de Benhur Sánchez, *Crónica de tiempo muerto* (1975) de Óscar Collazos, o *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno. Así mismo, autores entre los que destacan Álvaro Salom Becerra, Germán Espinosa o Fernando Vallejo, y géneros como la sicarresca, la novela urbana o la novela negra. En definitiva, este boceto del cuadro literario nacional constata el amplio número de textos donde la muerte aborda varios horizontes de lo humano.

vegetación, descubrirá un doble fracaso: la imposibilidad de domesticar la naturaleza y la incapacidad de separarse del mundo. Su conflicto es doloroso cuando intenta mantenerse activo en la senectud.

No resulta extraño comprender la novela, siguiendo las ideas de Óscar Daniel Campo Becerra (2012), como los caminos que recorren los personajes hacia el cumplimiento de su destino trágico, tránsito en el que fundan una realidad estética particular, “condenados no porque deban morir, sino porque su conciencia de la muerte intensifica el sentido de la vida y vuelve terrible la idea de su propia extinción” (p. 179). Aunque Esteban se sabe cercano a su final, pretende sortearlo al dedicarse a la jardinería, al yoga o dando lugar a pasiones que creía superadas. La anhelada soledad le será esquivo desde un primer momento cuando conoce al taxista Misael y se obsesiona con sus historias sin desenlace, pasando por el vecino Ezequiel, los trabajadores que ayudan a convertir el patio en selva, junto a las deterioradas relaciones con Victoria, su exesposa, y Cristina, su hija; círculo de lazos interpersonales en el cual destacan dos mujeres.

La belleza y energía de Aurora es análoga a la insistencia de Esteban por mantenerse activo. Ella toma las decisiones de los asuntos domésticos y crea un estilo diáfano en el jardín, para descubrir un lugar sin aparente intervención humana; su forma de pensar y actuar la insertan más a la vida. Carmelita, por el contrario, mayor que Esteban, señala la proximidad de la muerte; una mujer terca que siempre lo acompañó y lo continuó visitando al trasladarse a un hogar de retiro, “como si ella fuera más joven [...] como visitando a un anciano” (González, 2018, p. 206):

Yo había conocido a Aurora en un retiro para practicantes de Yoga. Llevaba mucho tiempo desempleada o parcialmente empleada, igual que medio país, de modo que le ofrecí un salario por su trabajo con las plantas y también para que siguiera enseñándome aquella antiquísima disciplina que me mantendría sano y atento y aumentaría mis probabilidades de vivir el tiempo que necesitaba para terminar el asunto [el jardín]. Una señora ya bastante mayor, Carmelita —a quien yo conocía desde la infancia y era casi una tía o una prima, pues había trabajado de niña con mi abuela y de joven con mis tías, ya difuntas todas— se encargaba de los trabajos domésticos (p. 39).

Mientras Aurora se desentiende del mundo y piensa poco en los problemas familiares o en los cadáveres que ocasionalmente navegan los ríos, Carmelita mantiene el vínculo con la realidad al informar sobre los cuerpos flotantes, la muerte de Ezequiel, las amenazas

del yerno y su repentina aparición en una morgue tras varios días desaparecido, o los nuevos proyectos inmobiliarios alrededor de la propiedad. Dibujadas así, la pareja de mujeres expresa diferentes niveles de cercanía con la vida. Tal condición se explica porque en González la figura femenina está más cerca de lo práctico y demuestra un carácter contrario al de los hombres, capaces de construir una casa a la orilla del mar —*Primero estaba el mar* (1983)—, levantar una finca en las montañas —*Los caballitos del diablo* (2003)—, o pintar un cuadro mientras se espera la noticia de la muerte asistida de un hijo —*La luz difícil* (2011)—, pero no se muestran hábiles en sus maneras de sobrellevar los vínculos familiares. No saben reaccionar a los problemas y, ante esa indefensión, deciden ensimismarse, acosados por una idea obsesiva de la muerte, la belleza y la plenitud. Las mujeres expuestas a tal autodestrucción tienden a huir. Aurora no es la excepción. Después de apoyar varias remodelaciones de la casa para integrarla al edén, se casará con Javier Aguirre, un arquitecto que secundó la odisea. Esta partida no romperá la unión entre los personajes, que seguirán comunicándose, pues no parecían “sentir la necesidad de ver al otro, pero sí de saber del otro” (González, 2018, p. 206). Por lo tanto, Aurora afirma una tendencia a la conservación, como se aprecia cuando miran el río y aparece un cadáver que revela su estado anímico:

Salimos con trabajo de entre el apretado gentío y, al llegar a la casa, Aurora se puso a llorar. No lloraba por lo que había visto, decía, sino por ella misma. Lloraba porque cadáver y gallinazo la habían dejado indiferente. Porque se sentía como muerta. Y allí tal vez estaba lo que muchos consideraban un misterio y aquello de lo que ella se estaba refugiando (p. 79).

Para ella el jardín es un escondite que le permite evadir la realidad y ocultar la muerte, mientras a Esteban se le ofrece como una ruta de retraso; él vive los cambios que llegan con la edad y adapta el espacio a sus preocupaciones de hombre mayor. De tal forma, “parece buscar en la soledad del campo [...] un lugar de inspiración y de sosiego que hasta entonces no ha alcanzado” (Salamanca, 2019, p. 237). Actitud presente desde las primeras páginas cuando decide “comprar una casa con buen terreno para [...] vivir en silencio con la tierra y las matas” (González, 2018, p. 9). Esta configuración del campo como hábitat ambiguo que beneficia el deseo de ambos personajes, coloca a tánatos en la distancia y permite ver que:

González no habla directamente de los temas de violencia en el campo, pero tampoco abandona el campo como espacio narrativo. Aparece otro tipo de violencia que arrastra una parte importante de los personajes. Para el antioqueño, el campo cobra una nueva significación, sobre todo en su contraste forzoso con la ciudad y en la visión renovada que del mismo se ofrece (Báez León, 2013, p. 207).

Al abandonar el entorno urbano, Esteban escapa del caos para buscar lo puro. Dicha migración lo enfrenta a una característica del espanto: “mientras más bello, más monstruoso el monumento” (González, 2018, p. 74). Esta copresencia de felicidad-tristeza y belleza-horror impide al protagonista huir del razonar nervioso que determina a los hombres en la novelística de González y los arrastra a la aniquilación por fuerzas que no controlan, pero ayudan a crear. En tal ambivalencia, los ambientes naturales juegan un papel fundamental al perturbar las emociones y afectar las conductas. De acuerdo con el escritor, los “escenarios abren en los personajes una nueva manera de ser, de estar en el mundo. En mis novelas no hay personajes sin escenario ni escenario sin personajes. No serían novelas en ninguno de los dos casos” (Quintana y Díaz, 2018).

A medida que el anciano y la joven transforman sus modos de ser, el crecimiento o deterioro de las plantas acompaña esos cambios y se mezcla con sus sentimientos. La naturaleza evidencia que el “jardín, como la vida, es siempre un ejercicio inconcluso. Se trata en efecto de una práctica que por su constante transformación adquiere un sentido circular y que aspira así a la inmortalidad” (Salamanca, 2019, p.239). La tensión entre vida y muerte crea un espacio donde el narrador dota de mayor sentido la ficción instaurada con el vuelo de insectos y el plegar de las flores, en clara referencia a su empeño de alcanzar una esencia de lo real que se ve limitada por la condición de finitud:

Parecía una selva, sí, pero como pensada para un estudio de cine. Era como si los insectos que entraran en ella se volvieran de cartón al cruzar la frontera y siguieran volando ya muertos. El artificio lo empapaba todo. Y otra vez mi mente formaba la imagen de la cuadrilla de obreros acabando con ese arrume de matas vivas, pero tan falsas como si fueran de tela, de piedras puestas, de ruinas que se habían vuelto también falsas (González, 2018, p. 64).

El artificio, en constante pugna con lo auténtico, impide a Esteban satisfacer su ideal de creador. Sin embargo, ese tratamiento de sistema inconcluso otorga a la novela los medios para transmitir la nostalgia de quien aspira a forjar algo que valga la pena

antes de fallecer. La voz narrativa despierta un sentimiento de lo sublime cuando hace palpable que morir implica perder la capacidad de crear y atestiguar la casa perdida en la espesura del follaje:

Yo trabajaba desde que empezaba la luz hasta que terminaba. La muerte, a mi edad, bien podría estar rondándome de cerca, pero no era eso lo que me asustaba. Me obsesionaba la idea de que si no terminaba lo que había emprendido o lo terminaba mal, iba a ocurrir algo malo, atroz quizás (p. 101).

El afán por terminar su proyecto, siempre amenazado por la causalidad inusitada de la destrucción, lo atormenta: “cualquier cosa nos puede pasar siempre en cualquier momento. Bajo cada piedra, detrás de cada árbol acecha el espanto” (p. 102). Es así que se siente la profundidad abisal de la muerte; no obstante, la necesidad de habitar ese paraíso revela un carácter de “utopía moderna donde el ciudadano deposita sus últimas ilusiones. En el paisaje hostil y contaminado de la urbe actual, el jardín se transforma en un espacio de ensoñación y de trascendencia” (Salamanca, 2019, p. 239). Contrario a la ciudad que supera sus capacidades, el jardín permite moldear un espacio y proyectar una forma de entender el mundo, una identidad y posición política. Este lugar escapa al control del gobierno y funciona bajo las reglas que imparte su dueño; solo él decide qué hacer en el pequeño terreno. En consecuencia, lejos de ser un topónimo tradicional, actúa como una *heterotopía* (en el sentido foucaultiano), un espacio con fuerzas que constituyen una nueva lógica donde se da “el poder de yuxtaponer en un solo lugar físico varios espacios que sean diferentes entre sí, de tal manera que formen un microcosmos en su interior” (Toro-Zambrano, 2017, p. 38). Así mismo, las relaciones que lo configuran “mediante objetos, colores, formas, palabras, sonidos [...] permiten que el espacio cambie. Esto hace que los múltiples lugares [que lo integran] sean contradictorios con el lugar” (p. 38) que los rodea.

El jardín es, entonces, un elemento *heterotópico* de crisis o desviación, es decir, un emplazamiento habitado por quien huye de la sociedad y se comporta críticamente frente a ella, aunque derive de esta. Fuera de los órdenes establecidos, las dinámicas humanas que comporta lo convierten en un contraespacio, una oposición al encierro de los geriátricos u hospitales (sitios a los cuales se liga la vejez). Aunque es localizable en términos geográficos, el jardín permite alejarse de la inactividad inherente a la jubilación e impugna los imaginarios tradicionales sobre las virtudes que envuelve el distanciamiento social. Al plantar flores y llevar una vida activa, incluso en lo sexual,

Esteban desmiente el destino de quietud que envuelve la ancianidad, y reconfigura la episteme en torno la proximidad de la muerte. Sus ideales discuten con los escenarios de dominación discursiva que ocultan el espectro infinito de lo mortuorio y se soslayan en el paradigma de representación colombiano, inscrito en el duelo judeocristiano.

Ahora bien, la enunciada ventaja de la horticultura (ocupar el cuerpo y el espíritu) asemeja las conductas de Esteban a las de quien se interna entre las plantas en *Los caballitos del diablo*, con un propósito, sentirse parte de la tierra, pues “la vida sin emprender nada es la muerte” (González, 2018, p. 201). Tal tarea requiere suspender el “yo” para integrarse al entorno; actitud asociada con la filosofía budista practicada por Esteban con la cual busca liberarse del sufrimiento, encontrar un equilibrio entre el vacío y, para nuestro caso, lo cultivable, a partir de la meditación. La necesidad de paz y armonía será una meta inalcanzable, debido al recurrente malestar físico que los afecta. En el caso del “El”:

Por fin se le quitaron los mareos que le dieron después de que los médicos le cortaron los nervios del estómago, pero a veces empezaba a sentirse repleto exactamente hora y media después de las comidas, como si acabara de comer mucho, y la náusea lo hacía vomitar chorros de bilis, a veces verde, a veces amarilla (González, 2003, p. 64).

Por su parte, Esteban sufre una molestia diferente: “Y había ahora también lo del dolor de cara que me ponía a tomar analgésicos inútiles y a hacer buchecitos de aguasal que servían tan poco como los analgésicos. Y estaba lo del insomnio, cada vez más grave” (p. 72). Malestar que lo empujó a pensar en el suicidio, al considerar que la vida “duraba demasiado y empezaba a ser repetitiva como el latido del corazón, y de eso ni la armonía de las plantas alcanzaba” (p. 72) para salvarlo. Su estado de salud ratifica al jardín como un refugio para dilatar la muerte. De esta forma, *Las noches todas* ofrece una experiencia que afecta al lector porque esboza una etapa futura o presente de su vida.

González no refiere a la muerte solo a través del cadáver, él cuestiona su presencia, su inminencia. Los personajes luchan por sus deseos y metas, mientras se despojan de aquello que los une al mundo. La hondura de la muerte valora cada brizna y cada grieta para expresar su trascendencia. A pesar del dolor en el maxilar que le impide dormir y lo hace alucinar que Aurora seduce a otros hombres o que él ha peleado con su exmujer, la meta de Esteban permanece intacta. El alivio a sus tormentosos días yace en la contemplación del paisaje, en la beldad del cuerpo de Aurora y en la astucia

de Misael. Aunque parezcan superfluas, las vicisitudes humanas y su contraste natural denotan un mundo que sin la aflicción estaría incompleto, y sería tan poco armonioso como un jardín artificial donde falta un espíritu:

Mi ambición ahora, también exagerada, poco razonable, poco cuerda, era que las personas que recorrieran el jardín sintieran con toda claridad, o mejor, *vieran*, que la vegetación terminaría por alcanzar en aquel lugar, con el paso de los siglos, la destrucción completa de todo trazo humano y el regreso a la selva prístina, oscura, indivisible original (González, 2018, p. 103).

La naturaleza descubre las carencias del ser y en el inútil control sobre el destino, desmitifica el poder siniestro de la muerte. Esteban asume la mortalidad como un hecho irrebalsable y le quita el velo de dolor; al saberse finito, solo anhela participar en la germinación de la vida, creando un pequeño cosmos. Tal reconocimiento de la ausencia como necesidad deja ver que la felicidad está en reconocer la cercanía de la extinción. La novela termina con Esteban vendiendo su edén a una constructora, y ante la conclusión del proyecto, inicia otro sueño: ser apicultor. El jardín se transfigura en la nostalgia de la arcadía perdida, aquel sitio que no puede mantenerse intacto y que es mejor olvidar. Con el dinero de la venta se acomoda en un hogar de retiro y después se muda a un pequeño pueblo para cuidar abejas y preparar miel. Tomás González asume el sentido básico de la muerte: el final de la existencia. Al establecer paralelos entre la vegetación y el austero tiempo que le resta al protagonista, excede el hecho en sí y trasciende el duelo personal, porque si Esteban muere, no se modifica el orden del mundo.

Años no es lo que hay. Mientras menos van quedando mayor es mi admiración por haber tenido uñas, pestañas, rótulas; por haber estado aquí y porque todo el mundo me llame Esteban [...] porque algunas cosas tengan nombre y la infinita mayoría no lo tenga; porque lo luminoso fluya hacia lo oscuro, y porque lo grande y lo pequeño fluyan siempre hacia lo que no tiene tamaño (González, 2018, p. 210).

La muerte, más allá de la nostalgia, asume el prisma alegre de ser un desenlace apropiado para alguien que hizo todo lo que quería. Esteban siente plenitud porque es el único resultado que puede alcanzar. Al estar viejo todo se le va borrando, la ambición de nuevas metas por emprender, las culpas de lo que no hizo bien durante su vida y, de esa manera, regresa a la infancia, a ese periodo donde habita la inocencia que se vuelve absoluta con

la muerte. Aunque la novela no finaliza con su deceso, se dibuja cercano, mientras él observa la oscuridad en la cual se consume su existir, al igual que las noches todas.

Memorias de un hombre feliz

La novela presenta la vida de Tomás, un ingeniero que llega a la empresa de los García. Allí conoce a Regina e inicia una relación de la que no tiene control. Tras varias décadas de ser un padre y marido ejemplar, se percató de la falsedad que lo rodea y decide matar a su esposa. Tan pronto logra su cometido, recupera su autonomía y la intención de ser feliz, mientras dedica su jubilación a construir relojes.

Con críticas a las formas de vida actual, caracterizadas por el enriquecimiento de ciertas elites y la segregación, el libro retrata una sociedad esnobista; mujeres adineradas preocupadas por la dieta que está de moda y hombres interesados en mantener el ascenso de las compañías familiares revelan el deterioro de los valores y la pérdida de empatía. Tomás, hastiado de aquel mundo y con un odio visceral por su mujer, emprende la tarea de precisar los días y horas en que viajó, asistió a fiestas, celebró aniversarios o acudió a reuniones; actividades que lo expropiaron del libre albedrío y lo condujeron a ver en el asesinato una vía para retomar el control. Como resultado, la novela plantea dos dimensiones: la satírica hacia los valores de la sociedad, y la cínica en la actitud adoptada por los personajes.

Dos personajes cobran relevancia en la toma de consciencia del protagonista. Por un lado está Diva Tarcisia, de una “avasallante personalidad [que] le permitía salir cada mañana a la conquista del mundo” (Jaramillo Agudelo, 2010, p. 91). Ella, junto a la asidua tropa de visitantes que concurrían a la casa del matrimonio García, recibía clases privadas sobre Lyotard y la posmodernidad, lo que “transformaba a las damas [...] en salvadoras de los desamparados” (p. 121). No obstante, su personalidad está marcada por el influjo de Regina:

Sin ejercer un explícito autoritarismo, Regina controlaba su entorno en términos absolutos. Nada se le escapaba. Construía a su antojo a la gente que le rodeaba e imponía su voluntad con una fuerza tan irresistible, que podía darse el lujo de las buenas maneras, de la cortesía. Diva Tarcisia no escapa a ese reinado absoluto. Sin duda, la Diva Tarcisia de Regina fue moldeada por la misma Regina. Y, a lo mejor, con inteligencia y perversidad, la diseñó como un íncubo (p. 110).

El resultado es una marioneta controlada por quien administra su hogar y el entorno cercano, con poder absoluto. Por otro lado, está Pedro Roberto. A diferencia de su amigo, él tiene autonomía para tomar sus decisiones:

A las diez y dos minutos vi el plato que Regina escogió “con las cosas que más te gustan”. En ese mismo instante regresó Roberto del bufet con su propio plato, escogido y servido por él mismo entre las variadas posibilidades del mostrador (p. 219).

En complemento, líneas más adelante agrega: “cuando examiné el plato de Pedro Roberto, supe con certeza que tenía el menú que yo hubiera escogido para mí”. Al evidenciar el contraste manipulación-libertad, visible en otros, Tomás examina si sus gustos, metas y sueños, eso que damos en llamar personalidad, es algo constituido por sí mismo o es derivado de controles externos: “Hoy me parece la prueba más evidente de que yo no existía. Mi rutina diaria estaba tan absolutamente codificada, programada [...] automáticamente repetía los mismos movimientos diarios bajo la confianza —o terror— adicional de que alguien, Regina, los controlaba” (p. 147). El formato testimonial concede al protagonista la oportunidad de medir la importancia de algunos sucesos, bajo una configuración temporal que cuestiona lo que ya hizo o piensa hacer: “vuelvo al presente [...] porque sólo aquí, en estas memorias de un hombre feliz, puedo consignar mis pensamientos sobre algo que ocurrió esta mañana” (p. 149). Tal visión del tiempo genera una nueva disposición del personaje, trastoca su sentir y lo libera de un porvenir signado por la supresión: “Presiento que si no viene por mí de súbito, moriré cuando no pueda hacer las cosas que me gusta hacer. Entonces, mi feliz estadía en este planeta ya no tendrá sentido y me dejaré morir” (p.149). Lo anterior nos recuerda a Redeker (2018) y sus apreciaciones respecto a cómo asumir la vida:

Quizás solo soportamos esta historia que es nuestra vida (*Eros*) porque sabemos que ella terminará (*Tánatos*): el saber de la muerte, así como lo sugirió Lacan, es entonces lo que hace aceptable la vida. El reto no es tanto el de aceptar la muerte como el de aceptar la vida (p. 27).

El razonar de Tomás deconstruye los imaginarios de la muerte y la sitúa como etapa final del largo camino que suscita existir. Para llegar a tal alternancia, el personaje experimenta dos decesos: el de su esposa y el propio (matar el “yo” creado por Regina); situación que antepone un debate ético, pues la operación de traslación entre el cuerpo

enfermo de Regina y la edificación personal de Tomás supone preguntarse en virtud o a costa de qué se alcanza la felicidad.

Esta mañana me volvió a ocurrir. Salgo de la casa a mi caminata matutina y, en el mismo instante en que cierro la puerta —ahora veo mi mano sobre el pomo—, me viene un sacudimiento, una especie de cosquilleo indeterminado, la sensación de haber olvidado algo, bien conocida por usted y por mí, y que suele corresponder a un hecho cierto (Jaramillo Agudelo, 2010, p. 9).

La sensación referida es el embate psicológico causado por matar a su esposa; acción que modifica el edicto católico: “juntos hasta la muerte”. Lo que para Regina constituye una relación inmejorable, para Tomás es un castigo que lo lleva a contemplar tres caminos: divorcio, suicidio y asesinato. Para el primer caso, “resultaba muy difícil hallar una causal verosímil de divorcio [...] ningún testigo corroboraría que yo fuera muy coherente si afirmaba que no podría aguantar a Regina” (p. 230). Por su parte, suicidarse lo “sacaba, no a la vindicta de Regina como el divorcio, sino más expeditamente a la nada” (p. 231). En cuanto a elegir el homicidio para evitar el enfrentamiento que ocasiona el separarse, contradice la percepción de Tomás sobre el contexto de apariencias que habita. La resistencia a enfrentar la opinión pública manifiesta un rechazo a perder su estilo de vida privilegiado; poco pesa tener otras alternativas, pues se deja llevar por una pasión que niega toda concepción moral o ética, y permite explicar la conducta de los personajes, en términos freudianos, con la oscilación entre pulsión de vida y muerte. Mientras el proceder de Regina afirma una matriarca blindada contra el dolor y escindida del peligro, su esposo arma un plan para desestimar ese arquetipo. Retomando a Dylan Evans (2013),

“La distinción entre pulsión de vida y pulsión de muerte es verdadera en cuanto pone de manifiesto dos aspectos de la pulsión” [...] Por consiguiente, “toda pulsión es virtualmente una pulsión de muerte” [...] porque 1) toda pulsión persigue su propia extinción, y 2) toda pulsión es un intento de ir más allá del principio de placer, hasta el reino del goce excesivo, en el que es experimentado como sufrimiento (p. 160).

En este sentido, al dar aspirinas a su esposa, alérgica a este medicamento, se erige un sentimiento de plenitud que, a diferencia de lo anotado por Evans retomando a Lacan, no genera remordimiento porque la desconexión entre Tomás y Regina es, irónicamente,

la forma en que él conserva su vida. Al respecto, cabe aclarar que para Sigmund Freud (1981) el placer es un elemento de la pulsión de vida (*Eros*), mientras la abolición caracteriza su contrario (*Tánatos*); por tanto, en Tomás ambas pulsiones están ligadas en diferentes proporciones. Ahora bien, asumir que el morir, propio o ajeno, produce sentimientos diferentes al dolor no resulta descabellado en la cultura occidental donde, por ejemplo, se asocia el orgasmo sexual con “una pequeña muerte”. En ese efímero acto se anula la noción de ser (una pareja se convierte en uno solo, cuando se conectan en la intimidad). Con todo ello, inconscientemente, negamos otras relaciones entre ambos sucesos. En Tomás, lo tanático equivale a un estímulo; las pastillas que da a Regina lo llenan de satisfacción, mientras destruyen la salud de aquella.

Al focalizar al victimario, Jaramillo Agudelo manipula los discursos cotidianos de la muerte. El tono confidente de la voz narrativa genera familiaridad con el lector, para congraciarse con Tomás. Situar como antecedentes del macabro accionar, el autoritarismo, la sobreprotección y el secuestro de su identidad, tornan a la víctima en verdugo y transmutan al victimario en mártir. Configuración que se defiende en reiteradas ocasiones, a través del monólogo interno:

Esta es la historia de cómo asesiné a mi esposa, si bien aquí no se trata de una confesión y en términos oficiales no puede hablarse de asesinato. Es más, existe un certificado médico que explica las causas naturales que la llevaron a su tumba (Jaramillo Agudelo, 2010, p. 11).

La anormal situación se torna más confusa cuando Tomás afirma, con cierta hipocresía: “me inquieta que piensen que estoy recomendando el asesinato como fórmula para la felicidad. No es así de simple. Ante todo no propongo el asesinato y, luego, no creo que el asesinato sea la fórmula de la felicidad” (p. 275). A pesar de los argumentos egoístas que sustentan el crimen, no se conmueve por el bienestar de sus hijos, el cariño de familiares o los años compartidos junto a su pareja:

El horror metafísico al descubrir un ser ajeno entre mi pellejo me impulsó a prescindir de su autora. Era la única manera de expulsarlo y de permitirle al verdadero y latente Tomás que sobreviviera. Ahí se ve con claridad: era su vida o la mía. La eliminé en defensa propia. Esto lo sé ahora más que nunca, cuando soy un ser satisfecho, sereno y feliz (p. 73).

Si bien su caso es similar al formulado por R. L. Stevenson (1886) en *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*—dos seres (un monstruo y un científico con un alto grado de neurosis) habitando un mismo cuerpo—, Tomás no padecerá una transformación física, pero sí se convertirá en un ser esquizoide, fragmentado en dos: “Entonces me di cuenta. Existía otro Tomás debajo del que Regina había inventado. O latente” (Jaramillo Agudelo, 2000, p. 220). Como resultado, además de matar a su creadora, aparece en escena un suicidio simbólico.

Un Tomás nuevo u oculto durante años, un Tomás que era —a lo peor— una mera caricatura de aquel que mi mujer diseñara para su uso doméstico, le soltaba frases a este último en una conversación que transcurría silenciosa dentro de mi pellejo: “Admite que no soportas a Regina” (p. 221).

Fundado en la idea de que destruir la gran cabeza de los García es rescatarse a sí mismo, su bienestar revela un contrasentido: el deceso de Regina acarrea el suyo. Tal circunstancia contradice la hipótesis freudiana: “la total vida instintiva sirve para llevar al ser viviente hacia la muerte” (Freud, 1981, p. 2119), pues eliminar una parte de su forma de ser no implica un perecer del cuerpo en el sentido físico. Bajo esta línea de sentido, “la misteriosa e inexplicable tendencia del organismo a afirmarse en contra del mundo entero desaparece, y solo queda el hecho de que el organismo no quiere morir sino a su manera” (p. 2119). Los instintos de conservación que rigen al protagonista son intuiciones parciales del yo, aseguran su camino a la muerte bajo aspiraciones personales y no con el tinte dramático que hubiese forjado el matrimonio. Siguiendo la postura de Hélène Poulquien (2018),

El narrador, venciendo la represión de manera provocadora, se atreve a mencionar, como fruto de un crimen “una satisfacción plena y entera [...], sin reservas, un placer sin límites [...], el acmé de un placer sin trabas en que el sujeto se extasía (pp. 103-104).

En este sentido, Tomás emprende una búsqueda que, además del anhelo por recobrar la autonomía perdida, se alimenta de la venganza. Su construcción interior no se relaciona con lo físico, sino con el deseo de ser feliz. Tal visión de la plenitud se mueve en un espectro en el que “el goce puede ser producido por lo que, en principio, está en sus antípodas: el dolor” (p. 104). Por tanto, es lícito pensar que el deseo de felicidad habita en todas las personas, pero la manera de concretar tal aspiración, según Lyotard (1998), posee diversos caminos:

Lo bello da un placer positivo. Pero hay otra clase de placer, ligado a una pasión más intensa que la satisfacción, que es el dolor y la cercanía a la muerte. En el dolor, el cuerpo afecta el alma. Pero esta también puede afectar a aquel, como si el cuerpo experimentara un dolor de origen externo, por el solo medio de representaciones asociadas inconscientemente a situaciones dolorosas (p. 104).

De modo que Jaramillo Agudelo revela que más allá de considerar dolorosa la muerte, la ve como un peldaño a superar, e invita a cuestionar cómo el imaginario colectivo colombiano no discute la muerte en contextos concretos como la guerra y evidencia que existe una deuda filosófica para con ese destino.

El autor postula lo crucial de perseguir una libertad cuya génesis esté en la interioridad del héroe y no en las reglas impuestas por el entorno. Su novela percibe la muerte como instante posible de plenitud, al comprender que el placer reside en el bienestar personal y en la supresión de los entes dañinos que alteren dicho estado. Tomás vive una metamorfosis; mientras uno de sus dos seres muere, el otro se yergue triunfante y demuestra que la vida contiene diversos elementos que se fusionan en diferentes niveles, dependiendo las experiencias individuales.

Una aspirina, un accidente de carro o una larga enfermedad son suficientes para conducirnos a la muerte. Ante tal noción, ¿por qué no buscar una redención de tal inminencia con caminos más alentadores? La decisión radical de Tomás cuestiona al lector sobre si alcanzar la felicidad admite el ejercicio de un crimen. El placer de ver a su esposa fallecer levantó en él un espíritu altivo y lo internó en una labor minuciosa en la que fue olvidando, progresivamente, la noción de las horas y los minutos; perderse entre relojes lo hizo feliz, y es necesario creer tal verdad, pues sus memorias así lo comprueban.

Conclusiones

Las reflexiones de Tomás González y Darío Jaramillo Agudelo superan la realidad trágica que soporta la muerte en Colombia, e incorporan la plenitud como circunstancia constitutiva de los momentos de crisis. La exuberancia resguardada en un pequeño jardín o la sutileza con que un hombre mata a su esposa invitan al lector a revisar si existe felicidad en la sorda brutalidad del hecho. El énfasis

en las biografías de dos ancianos revela emociones soñadas y perdidas; más que describir su existir, las novelas reflexionan acerca del sentir humano que, apoyado en el artificio literario, consume una poética del morir.

En un país donde la muerte se conserva en un pedestal y poco se discute su presencia o se analiza su incidencia en las letras, resulta esencial verla como destino manifiesto. Admitir su inminencia permite concebir la vida como posibilidad abierta. Más que ocultar la tristeza o proponer una elegía al dolor, las novelas configuran una experiencia de la muerte que ordena su visión de mundo y determina las conductas nerviosas de los personajes. A partir de esta línea de sentido, es posible concluir la imperiosa necesidad de emprender su exégesis. No podemos omitir que los personajes de ficción encarnan la condición humana, nadie se libra de lo que es propio de ser hombre, incluso cuando esa humanidad es ficticia.

El problema para iniciar una historia de la muerte en la literatura colombiana y habilitar nuevas posturas está en avizorar la envergadura de la iniciativa, el volumen del análisis y los retos de formular criterios, no siempre justificables, de inclusión y exclusión. En *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (1987), Ana Pizarro señala los desafíos de emprender tal travesía. Si bien sus ideas se dan a nivel continental, permiten dimensionar la heterogeneidad que circunda un territorio y responder algunos interrogantes en cuanto a qué entender por literatura colombiana; así mismo, qué tratamiento de la muerte es idóneo al contemplar categorías analíticas y plantear investigaciones. Tales problemas refieren a la delimitación de una zona literaria, y urge responderlos en aras de constituir una “colombianidad” frente al tema.

El país ha tenido conflictos de gran envergadura que recién empiezan a aquilatar un proceso de transición. Existen muertes sin cuerpos, cadáveres amontonados en fosas comunes, familiares que no han podido ser despedidos. Aún hay anécdotas sin contarse, actitudes que no han sido trabajadas y enfoques que no han visto la luz. Es deber de la historia literaria descubrir y reconocer esas alternativas al escepticismo. Las novelas de González y Jaramillo Agudelo ejemplifican el potencial análisis. Lejos de concebir la muerte como un suceso donde hay extinción, iniciar su exégesis no busca romantizar el suceso, más bien se trata de aprender a reaccionar y estar cerca de ella.

Referencias bibliográficas

- Báez León, J. A. (2013). Dos novelas de Tomás González. *Cuadernos de literatura* 14 (27), pp. 200-223.
- Campo Becerra, O. D. (2012). Naranjas en el suelo. La conciencia de la muerte en la obra de Tomás González. *Literatura: teoría, historia, crítica* 14 (1), pp. 159-182.
- Evans, D. (2013). *Diccionario introductorio de Psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Freud, S. (1981). *Obras completas. Tomo II - III*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Goldman, L. (1971). La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método. En *Sociología de la creación literaria* (pp. 10-43). Buenos Aires: Buena Visión.
- González, T. (2003). *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Seix Barral.
- González, T. (2018). *Las noches todas*. Bogotá: Seix Barral.
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Agudelo, D. (2010). *Memorias de un hombre feliz*. España: Editorial Pre-Textos.
- Lederach, J. P. (2016). *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Bogotá: Semana Libros.
- Liotard, J. F. (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Montaigne, M. (1984). *Montaigne. Ensayos completos. Tomo I*. España: Ediciones Orbis S. A.
- Nietzsche, F. (2011). *Así habló Zaratustra*. España: Alianza Editorial.
- Pouliquen, H. (2018). *La novela del encanto de la interioridad: literatura, filosofía, psicoanálisis*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Caro y Cuervo.
- Quintana, P. y Díaz S. (2018). “Uno está en total libertad de hacer lo que le dé la gana”: Tomás González. Entrevista. *Revista Arcadia* 27. Recuperado de: <https://bit.ly/3cUycGJ> [28.05.2020].
- Redeker, R. (2018). *El eclipse de la muerte*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Vásquez, N. (2014). *Léxico de la muerte en el español hablado en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Salamanca, N. (2020). El jardín y otros espacios vitales en la obra de Tomás González. *Estudios de Literatura Colombiana* 46, pp. 233-242. DOI: 10.17533/udea.elc.n46a12
- Saiz Galdós, J., Fernández Ruíz, B y Álvaro Estramiana, J. L. (2007). De Moscovicí a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía. *Althenea Digital* 11, pp. 132-148. DOI: 10.5565/rev/athenead/v0n11.385
- Toro-Zambrano, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía* 3 (21), pp. 19-41. DOI: 10.19053/01235095.v3.n21.2017.7707

ESTRUCTURAS PARADÓJICAS: AS MINAS DE PRATA (ALENCAR) Y MARÍA (ISAACS)*

PARADOXICAL STRUCTURES: *AS MINAS DE PRATA* (ALENCAR) AND *MARÍA* (ISAACS)

Juana Maricel Sañudo Caicedo¹

* Artículo derivado del curso *Machado de Assis e a Interpretação do Brasil (A Crítica Sociológica de Roberto Schwarz)* dictado por el profesor dr. Wilton José Marques, y de sus vínculos con nuestro trabajo doctoral *Fisuras, resistencia y movilidad en dos narrativas sobre comunidades imaginadas: María (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) y Afuera crece un mundo (2015) de Adelaida Fernández Ochoa (1957)*. El presente trabajo fue realizado con el apoyo financiero de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior de Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Cómo citar este artículo: Sañudo Caicedo, J. M. (2020). Estructuras paradójicas: *As minas de prata* (Alencar) y *María* (Isaacs). *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 93-111. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a05>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-0438-6353>
juana.sanudo@ufscar.br
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 02.02.2020
Aprobado: 09.05.2020
Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Resumen: en el presente estudio se explorarán las relaciones entre la estructura narrativa y la estructura social de las novelas *As minas de prata* de José de Alencar y *María* de Jorge Isaacs. El recorte se va a centrar tanto en la estrategia narrativa como en las distintas capas sociales; así, la propuesta permite una estructura dialéctica y paradójica entre las ideas liberales y la conservación del viejo sistema esclavista representadas en la narración y en la construcción de los personajes, lo que se llamará “ideas fuera de lugar” dentro del proceso de formación de naciones con herencia colonial.

Palabras clave: romanticismo; estructura dialéctica; imaginarios nacionales.

Abstract: This study will explore the relationships between the narrative structure and the social structure of the novels *As minas de prata* by José de Alencar and *María* by Jorge Isaacs. The cut will focus on both the narrative strategy and the different social groups, thus, the proposal allows a dialectic and paradoxical structure between the liberal ideas and the maintenance of the old slave system, both represented in the narrative and in the construction of the characters, what will be called “ideas out of place” within the process of formation as nations with a colonial heritage.

Keywords: Romanticism; dialectical structure; national imaginaries.

As minas de prata (1865-1866) de José de Alencar (1829-1877) y *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) han sido catalogadas como novelas que no se ajustan del todo al modelo de narrativa histórica propuesto por Lukács, según las reflexiones de De Marco (1985) respecto a la obra de Alencar, “constrói um painel das cenas coloniais, mas não recria o movimento da história, composto pela ação de diferentes grupos e interesses. As múltiplas histórias delineiam o caminho de indivíduos debatendo-se com seus conflitos e projetos pessoais” (p. 141). Para el caso de la novela de Isaacs, es Doris Sommer (2004) quien no la enmarca dentro de las novelas nacionales decimonónicas, por considerarla fallida al no mostrar un estado político ideal como, a su juicio, lo hicieron otras obras en Latinoamérica:

El hecho de que la obra culmine trágicamente no es de por sí pesimista, pues otras novelas de la época, entre ellas *Francisco* (Cuba, 1839), *Sab* (Cuba, 1841), *Amalia* (Argentina, 1851), *Iracema* (Brasil, 1865), *Aves sin nido* (Perú, 1889), y *Cumandá* (Ecuador, 1879) recurren a la tragedia para animar un programa positivo que evite tragedias por venir. Mientras suscitan nuestra simpatía por los amores entre héroes y heroínas, estas obras también localizan un abuso social que obstaculiza el amor. Por lo tanto, apuntan hacia un estado ideal, tanto político como sentimental, que ha de producirse cuando se supere el obstáculo. De manera implícita, y a veces abierta, esas novelas exigen una solución posible para el romance fallido (léase también para el progreso nacional y la productividad) (s.p.).

Al seguir una perspectiva en la que es posible apreciar la obra de Alencar como el medio en el que se articularon y construyeron ciertas ideas nacionales sobre el Brasil, y de acuerdo con Peres (2015) —ya en relación con el esquema de Lukács, que a nuestro juicio es la lectura más compleja y cercana al punto de vista aquí propuesto frente al caso de Isaacs—, “Assim mesmo não se ajustando inteiramente ao esquema proposto por Lukács —o da figuração da classe média emergente—, *As minas de prata* não deixa de ser um romance genuinamente contemporâneo de seu momento e espaço históricos específicos” (p. 17).

De modo que es posible afirmar que las obras aquí estudiadas de ambos autores constituyen objetos literarios fundamentales para la comprensión de los imaginarios nacionales en cada país. Ello es comprensible si las ubicamos dentro de esa gran comarca cultural que alguna vez delimitaron tanto Ángel Rama como António Cândido en sus acercamientos a los estudios comparativos latinoamericanos, en los que

se entiende a la literatura como un cuerpo orgánico “en el cual se expresa una cultura”, ya que “el texto literario dialoga con las circunstancias sociohistóricas y culturales de su aparición, generándose así una visión continental que le da a nuestra América una cartografía de índole cultural” (Mejía Toro, 2014, p. 190). Dicha ubicación permite una estructura dialéctica tanto en la narración como en la construcción de los personajes en ambas obras, de lo que vamos a llamar “ideas fuera de lugar” en nuestro proceso de formación como naciones con herencia colonial, siguiendo a Schwarz (2000),¹ con una conciencia “Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era a das jovens nações emancipadas da América, descarrilhava” (p. 15). En tal sentido apuntan nuestras reflexiones sobre la relación entre hecho externo (nuestras historias de formaciones nacionales) y la estructura interna del corpus escogido. A partir de Cândido (2006), podemos delimitar metodológicamente que “o estudo da função histórico-literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando-se deste modo o hiato frequentemente aberto entre a investigação histórica e as orientações estéticas” (p. 199).

Hay que señalar, además, que esa lectura dialéctica de la novela como género ya se encontraba en el propio Lukács (2010) cuando refiere las relaciones entre novela e historia durante el Romanticismo, inherentes a su propio proceso de formativo:

La reflexión y el estado de ánimo son elementos constitutivos estructurales de la forma de la novela, pero su significación formal es determinada precisamente por el hecho de que el sistema regulador de ideas en el que se basa la totalidad de la realidad puede manifestarse en ellos y, a través de ellos, adquirir forma; en otras palabras, por el hecho de que se relacionan con el mundo exterior de manera positiva, *aunque paradójica y problemática* (p. 113).²

Por lo anterior, nuestra lectura dialéctica de estas novelas se centra en una estructura histórica paradójica que anteponía los ideales libertarios propugnados por nuestros próceres en las Independencias, al mismo tiempo que echaba mano de un sistema

1 En ese sentido, se retoma la lectura que hace Schwarz en *Ao vencedor as batatas*, analizando bajo estas estructuras sociales contradictorias la obra de Machado de Assis. En nuestro caso, la novedad estriba en proponer una historia política y social equiparable en Colombia al analizar la obra de Jorge Isaacs, lectura en la que también se vinculará esta mirada socio crítica con algunos postulados de Antônio Cândido y Georg Lukács.

2 La cursiva es nuestra y será usada para resaltar aspectos, conceptos, personajes o situaciones en las citas.

esclavista mantenido en la práctica, que en el caso de la Nueva Granada se abolió tempranamente en 1851, mientras que Brasil lo hizo en 1888.

Ahora, el mayor reto será mostrar tal estructura en un recorte que hemos elegido, más por las cuestiones de practicidad y de economía, propias de un artículo. Dicho recorte va a abordar en el análisis tanto la estrategia narrativa en ambas novelas como a los personajes Estácio, Elvira y Joaninha en la obra de Alencar, y a Efraín, María y Nay-Feliciana en el caso de la obra de Isaacs. Paso seguido, se explora a los personajes que componen una constelación de posibilidades de adaptación o exclusión, después de la abolición de la esclavitud, al panorama social: Juan Ángel, el hijo liberto de Nay; Lorenzo, el contrabandista y refugiado en la selva; los bogas Cortico y Laureán, así como Rufina y su padre Bibiano, esclavizados libertos refugiados en San Cipriano y Dagua.

Todo ello, por ser los personajes en los que hay un claro debate, una suerte de dialéctica entre las ideas libertarias de las nacientes repúblicas frente a las ideas más conservadoras y coloniales que continúan en pugna en nuestras naciones.

Una visión móvil entre el plano general y el acercamiento

Para comenzar, será necesario hacer, aunque de modo esquemático, el análisis narrativo de *As minas de prata*, para luego pasar a la relación entre la mirada narrativa y la estructura social dialéctica, esa suerte de ideas fuera de lugar que observó Schwarz en su ensayo *Ao vencedor as batatas* (2000), sobre la gran paradoja brasilera y, a nuestro juicio, latinoamericana, entre las ideas liberales y coloniales.

Pues bien, de entrada en los tres párrafos iniciales de la novela leemos una visión que vamos a llamar “plano general” o de altura frente a la construcción de los espacios e inclusive en la misma elección de unos actores principales de la élite bahiana, como lo son Estácio e Inesita, ambos provenientes de familias que fueron acaudaladas. En el caso de Estácio, porque debido a un error de su padre, al no encontrar las ansiadas minas de plata, le fueron confiscados sus bienes por la corona española-portuguesa, que dominaba en ese momento la colonia brasilera, tiempo histórico de la novela. En el caso de Inesita, en representación de los dueños de ingenios o la clase terrateniente, pues era hija de un gran hacendado. El trecho delimita al menos tres miradas de

elevación o de altura que nos permiten hacer dichas asociaciones entre estrategia, es decir, mirada inmersa en la estructura narrativa y estructura social paradójica en el siglo XIX, tiempo de construcción de la novela, que mira, sin embargo, al pasado colonial para construir y quizás explicar su presente: “esfolhando a luz serena pelos *horizontes* puros e diáfanos, dourava o cabeço dos *montes* que cingem a linda Bahia do Salvador, e desenhava sobre o matiz de opala e púrpura o soberbo *panorama* da antiga capital do Brasil” (Alencar, 2018 p. 1, énfasis añadido).

La selección de palabras tales como “horizontes”, “montes” y “panorama se relacionan con aquello que se eleva, ese lugar desde donde se puede observar todo lo demás, que llegado el caso y dependiendo de la escena, es capaz de bajar la mirada y construir el relato de otras clases sociales, así el enredo central sea propiamente el de la élite. Tal mirada, que va del plano general al acercamiento del detalle, describe una intriga que se basa en varias historias paralelas: la del mundo jesuita y el padre Molina, sus intrigas políticas y la búsqueda del mapa para hallar las codiciadas minas de plata que descubriera el padre del personaje central, Robério Dias, y por cuyo fracaso al intentar dar la ubicación a la corona española y portuguesa es desposeído de sus bienes; la historia de los amores entre las diferentes parejas de la novela, Estácio e Inesita, Cristovão y Elvira, João Fogaça y Mariquinhas, Marina da Pena, esposa de juventud del padre Molina, etc.; la historia de las intrigas políticas y religiosas para apoderarse de las minas de plata, el mundo popular de la bodega de Brás y el mundo de la élite colonial.

En ese orden de ideas, vemos focos narrativos tanto de la élite como de personajes populares a través de toda la obra, lo que es facilitado por la construcción de una novela desde el folletín, con muchos personajes y el largo aliento de tres partes que suman poco más de seiscientos páginas. A continuación, dos fragmentos de los focos narrativos centrados en la élite y en personajes populares:

A fisionomia franca e aberta, as cores frescas e rosadas, o porte firme e direito sobre uma estatura regular, mostravam compleição vigorosa [...] também na Bahia não havia mancebo casquilho como *Cristóvão de Garcia* de Ávila, senhor de fazenda passante de cinquenta mil cruzados [...].

Um deles era um negro, moço e robusto, cuja tez escura refletia os raios da luz, como o lustro do jacarandá polido. Tinha a feição comprimida peculiar à sua raça: o olhar pesado e torvo; nos lábios grossos, o sorriso carnal da animalidade africana. Com os cotobelos apoiados sobre o arco da quartola acompanhava os

movimientos do outro. Era esse o taverneiro, o *Brás Judengo*, como o chamava o vulgo; homem de estatura meã, entre gordo e magro, de cabelo preto corrido e barba ruiva encarapinhada; espécie de ecletismo vivo no moral como no físico; alma anfíbia, habitando no vício tão bem como na virtude (Alencar, 2018, pp. 4-5, 43- 44, énfasis añadido).

Si bien encontramos esas dos tendencias narrativas de ascenso y descenso en la escala social, las descripciones de ambos cuadros son diferenciadas, pues tenemos que en el caso de Cristovão y Estácio, sus ropajes y alcurnia son equiparables a sus virtudes, comparados con los calificativos casi naturalistas de los personajes que se encuentran en la taberna del judío Brás, un afrodescendiente adjetivado desde lo animalesco, y el propio judío como alguien igual de monstruoso que su compañero. En ese sentido y siguiendo a Marczyk (2006), quien analiza la figura de los judíos como caótica y cambiante, quizás la de Brás, al ser traficante, encarna esas características indeseables para lo que va a ser la nación brasileira, a diferencia de Elvira, pues al unirse a Cristovão, aunque fuese en pecado desde la estructura religiosa de ese mundo decimonónico, sí puede ser absorbida por el pueblo brasileiro:

[...] constitui uma forma de representar a imagem judaica caracterizada pelo desequilíbrio e a monstruosidade. Joaquim Brás, ou Brás Judengo, enquanto personagem de ficção, não pode ter sua imagem investigada a ponto de sabermos se realmente pertence à linhagem de Abraão visto que a composição do romance o faz como uma entidade limiar, em estado de indefinição, tipicamente exterminável em um contexto que se empenha em substancializar traços de identidade —da nação e do homem nacional—, por definição, opostos a tudo que o dito personagem representa [...]. Elvira representa e reapresenta, em um texto que intenciona construir a imagem da origem do povo brasileiro, o arquétipo feminino projetado no Gênesis bíblico. Ao ser nomeada, ganhou por força da nomeação, uma identificação da mulher edênica, Eva [...]. Desse mesmo modo, ainda que o romance dê vida a outros personagens estrangeiros —holandeses e espanhóis— que são negados, expulsos e execrados, eles não se prestam a preencher os traçados da origem da nação brasileira (pp. 66, 75, 89-90).

Resulta entonces definitoria la capacidad del narrador para mostrar el proyecto pacificador del Estado-nación a través de las trayectorias de movimientos de la élite o de movimientos populares en la novela en sus focos narrativos. También se nota esa tensión desde las adjetivaciones de los personajes, cuando son focalizados dependiendo de su proveniencia social, lo que tejería ese proyecto de nación paradójico —que une

linajes para construir una identidad homogénea, al tiempo que rechaza o acepta con dificultad todo lo que quepa en ello— propio del siglo XIX, entre las ideas libertarias de lo que sería Brasil, frente a esa sombra de la esclavitud todavía presente mucho después de su independencia. Resta analizar el caso de los personajes escogidos para continuar en la dialéctica de tales ideas fuera de lugar.

El doble movimiento entre el idealismo europeo vs. realidad colonial

En lo que se refiere a los personajes del corpus estudiado, son representativos los casos de Estácio, Elvira y Joaquina, particularmente, porque presentan una dialéctica de las ideas fuera de lugar en la obra, además de la tensión entre lo que serían las ideas libertarias, frente a la manutención del sistema esclavista hasta casi finales del siglo XIX. Así, en cada uno de estos personajes hay un movimiento doble: el idealismo frente a la realidad colonial.

En el caso de Estácio, como lo menciona Peres (2015), hay dos figuras simbólicas en la formación del héroe, ambas en tensión subterránea de lo que fuese un dilema político en la formación de la nacionalidad brasileña:

Vaz Caminha é por excelência “O homem da justiça, vir probus”. Tendo praticamente criado Estácio, Vaz Caminha o vê “como um outro eu”. Mas Estácio —herói de capa e espada repuxado entre duas linhas quase opostas de proceder que trazem em seu bojo dois projetos civilizatórios distintos— sente um mal-estar em relação a seu mestre quando este incorpora justamente o homem da lei [...]. A resistência do jovem revela o lado simetricamente oposto de sua formação, representado na figura de Álvaro de Carvalho, legítimo herdeiro dos cavaleiros medievais para quem a honra é o valor último, a qual é defendida na ponta da espada (pp. 56-57).

Desde nuestra lectura, esa cara doble en la formación del héroe se debe a la dialéctica de las ideas liberales frente a las posturas más conservadoras en la formación del Brasil durante el siglo XIX, o la pugna entre el idealismo y la realidad colonial persistente.

En lo que respecta al personaje Elvira, el dualismo se va a representar a través del hecho de ser judía por sangre, aunque cristiana en su formación y prácticas. Así y a diferencia de la judía conversa que muere en *María*, Elvira, al unirse a un heredero portugués, Cristovão Garcia de Ávila, y tener un hijo, ya plenamente brasileiro y

con las dos sangres, recupera el lugar de la alteridad judía para la formación de la nacionalidad brasileira. Final distinto a otros judíos que aparecen en la obra, como Brás, Samuel, Raquel y la misma Luisa, madre de Elvira, quienes por contravenir la ley o ser descritos sin virtudes posibles no entrarían en las comunidades imaginadas para el constructo nacional. De modo que la dialéctica entre tales ideas, de lo extraño/extranjero frente al ideal de nacionalidad lusitano, estas se estarían fundiendo para dar lugar a un tercer tipo, el hijo de Elvira y Cristovão, aunque su rechazo por el asunto de la pureza de la sangre y el camino dificultoso de esta pareja describiría la tensión constante y no del todo feliz durante la Colonia.

En esa misma línea argumentativa, de las identidades que parecen no ajustarse al imaginario del Estado-nación ideal, más allá del lusitano, entra el tema de los personajes africanos o afrodescendientes en la obra. El primer personaje descrito en la taberna de Brás es adjetivado de manera “animalesca”, es decir, contravendría ese ideal nacional, además de notarse el espinoso asunto de la esclavitud que culmina solo en los albores de la República brasileira. Asunto que es notorio en la caza de esclavos fugitivos que hacen tanto Brás como João Fogaça, como se menciona en la historia del “capitán del bosque”: “Era quem melhor policiava o estado, e ia aos desertos e sertões trazer o réu à justiça, o escravo ao senhor, e perseguir as hordas selvagens quando infestavam a vizinhança dos povoados” (Alencar, 2018, p. 160)

No obstante, hay un personaje afrodescendiente, Joaquina, vendedora de plaza, quien no es descrita de manera negativa, aun en esta pugna de imaginarios coloniales. Antes bien, son resaltadas sus virtudes, sus proezas para sobrevivir, su dignidad e incluso sus habilidades para tejer historias y para ayudar a la pareja de personajes principales, Estácio e Inesita: “mas Joaquina, que já tinha ganho pela formosura e jovialidade a admiração geral, ganhou com uma virtude austera e uma esquivança constante, a estima e respeito da boa gente” (Alencar, 2018, p. 107).

A nuestro modo de ver, este personaje sería equiparable, aun teniendo en cuenta la aparente armonía del proyecto pacificador nacional, también dentro de la novela de Isaacs, que se analizará en la segunda parte del escrito, con la esclavizada liberta Nay-Feliciana, pues a pesar de todo, hay una suerte de mirada preliminar que rescata, aunque sea desde la fisura, el papel de los aportes de lo negro africano, desde ese pasado histórico difícil de la construcción de los imaginarios en nuestras naciones.

De manera que concordamos con Peres al ver al personaje como un puente entre las clases sociales, y al hacerlo entrar, ya de manera temprana y como fisura en las nuevas nacionalidades:

Nessa interação subliminar entre a doze e a alfeloeira, a *agulha* de Inês (que bordava na sala enquanto tentava abafar sua aflição) funciona como metonímia da narrativa de duplo sentido da história dentro da história que é tecida por Joaquina —é esta verdadeiramente que conduz as emoções de todos os presentes na sala da casa grande. Este episódio de Joaquina na casa dos Aguiar parece remeter à própria infância de Alencar, quando o então menino precoce é aluno aplicado lia à luz do candeeiro na “sala do fundo”, onde “minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costura, e as amigas para não ficar ociosas as ajudavam”. Benjamin, em seu ensaio seminal, diz, que “o grande narrador se enraizara sempre no povo, antes de mais nada nas suas camadas artesanais” (Alencar, 2018, pp. 87-88).

Siendo entonces ese narrador en tercera persona el artífice de un doble movimiento, focalizándose en las élites y al tiempo en las clases populares, es particular e interesante el caso de Joaquina, que además parece ser un *alter ego* del propio narrador, por ese juego de contar una historia dentro de la historia. Algo similar vamos a encontrar en Nay-Feliciana, ya que también Efraín, el narrador de *María*, va a remitirnos a la historia contada mil veces por la anciana, de su relato sobre la diáspora africana y la trata esclavista hasta llegar a la Nueva Granada. Podríamos pensar también, como lo sugiere Peres (2015) al mencionar la infancia de Alencar, en la propia infancia de Isaacs y en los relatos que recibió de su aya Isidora, una de sus fuentes para crear al personaje de la esclavizada liberta.

En consecuencia, la imagen que nos devuelve la obra de Alencar es una representación de las complejas relaciones, pactos, tragedias y negociaciones raciales que se hicieron durante ese fundante siglo XIX, su legado en torno a las nacionalidades que heredamos y que nos urge seguir leyendo, comprendiendo y transformando, a fin de ir más allá de ese aparente “proyecto pacificador” del Brasil, que le discute el autor a la crítica Doris Sommer (Peres, 2015, p. 105) y que también discutimos en el caso de Isaacs.

Finalmente, podemos afirmar que Alencar logró mostrar, en la tensión entre la estructura dialéctica de su narrativa y la vocación doble de sus personajes, las ideas fuera de lugar en la constitución de sus imaginarios nacionales, divididos entre las ideas

más liberales y el sistema esclavista, como efectivamente aconteció a lo largo del siglo XIX, pues “Nenhuma das reformas que os liberais realizaram eliminou o conflito entre a retórica liberal e o sistema de patronagem. As reformas defendiam apenas os seus interesses comerciais e a manutenção da exploração do trabalho” (Pereira Lage, 2006).

Hacia una estructura de la nostalgia y de la ruina o del paraíso perdido de Efraín

Ahora bien, en el caso de *María*, la obra del escritor colombiano Jorge Isaacs, las estructuras o contextos sociales decimonónicos también reflejan la tensión entre las ideas liberales, así como el gradual, violento y paradójico desmonte de la estructura esclavista en la Nueva Granada. Por ello se hace necesario revisar la temprana abolición legal de la esclavitud en este país, con todas sus demoras y contradicciones en la implementación de esta realidad y en la inclusión patente de los manumisos en el proyecto de nación, a fin de comprender la estructura narrativa de la obra. En ese mismo orden de ideas, aparece la vocación doble de sus personajes, como es el caso de Efraín, equiparable por su duplicidad a Estácio; María, equiparable por su origen judío y su inserción problemática en las ideas de la nación colombiana, como lo fue el caso de Elvira en *As minas de prata*. Finalmente, los personajes Nay-Feliciana, esclavizada manumisa que trae la historia de la diáspora africana dentro de la gran historia de la novela, equiparada a Joanhina, la mulata y artesana, que también inscribe otra historia dentro de la historia en la obra de Alencar, cual puente entre diferentes clases sociales.

A fin de comprender esa tensión, esa suerte de ideas fuera de lugar entre los imaginarios liberales y la manutención de un régimen patronal, que también se dieron en la Nueva Granada, es necesario revisar en dos momentos esta historia nacional en torno a dicha duplicidad; el primero, alrededor de las imágenes sobre la abolición, como sus consecuencias prácticas, y el segundo, al reflexionar sobre el modelo de abolición que adoptamos, definitorio en nuestro proceso de construcción de nacionalidad. Sobre el primer momento, mucho nos iluminan las historias nacionales, pues ellas

[...] suelen presentar ese paso hacia la libertad generalizada de los esclavos, como una *transición apacible* y sucesiva de actos que pusieron fin a la institución esclavista, gracias a la filantropía de los Estados. En el caso de las repúblicas que emergieron de la escisión del imperio hispánico, los relatos de las Independencias *suelen velar la complejidad del proceso* que condujo a la abolición definitiva de

la esclavitud y la multiplicidad de eventos, instituciones y actores que se incorporaron al mismo [...]. Los procesos penales y civiles que se siguieron desde finales de la Colonia cuentan con la presencia de los esclavos y permiten hacer seguimiento de sus actuaciones, específicamente de sus *resistencias*, que fueron perseguidas por autoridades coloniales y criminalizadas en tiempos republicanos (Cuevas, 2018, pp. 4, 7, énfasis añadido).

Dos hechos serán importantes en el análisis del primer momento, cara a la interpretación que haremos de la obra artística. El primero tiene que ver con cómo tejieron las historias nacionales, hemos de decir, nuestra historia nacional, la abolición en tanto transición apacible. En *María* dicha idea aparece como patente en ese idílico mundo de una transición feliz, motivo por el cual una parte de la crítica, señalando el caso de Doris Sommer (2004), no la considera una novela de corte nacional, justo por la ausencia de un contexto histórico complejo. El segundo hecho crucial es entender que la abolición no significó un cambio estructural en las relaciones sociales, aunque claro, fue el comienzo de implicaciones políticas y sociales de largo aliento, no sin antes producir, justo por esa ausencia de una mudanza estructural, procesos de exclusión de los africanos y afrodescendientes. Los dos hechos se acompañan dentro de la paradoja vivida también en Brasil, esa duplicidad entre ideales liberales y, al tiempo, los rezagos de un sistema esclavista presente en las naciones en construcción.

En el segundo momento de la historia, la reflexión sobre el modelo de abolición adoptado en el contexto de la Nueva Granada será clave, ya que la gradualidad—retomada del modelo anglosajón—, su progresividad y “solución intermedia” eran más un acicate para los amos, aunque se vendiera la idea de la necesidad de preparar para la libertad a los esclavizados que, más que gradualidad, en realidad necesitaban de una estructura no solo legal, sino económica que los insertara en la nación. Se trataba de una cuestión que comenzaba con los imaginarios y terminaba en la economía:

La abolición seguida bajo el modelo anglosajón se caracterizó por la gradualidad. Aunque este tipo de abolición se realizó de manera exitosa y completa en las colonias británicas del Caribe (entre 1833 y 1840), su origen data de finales del siglo XVIII, cuando se iniciaron una serie de debates en torno a la abolición de la esclavitud, en el marco de la Revolución norteamericana. Una vez establecido el régimen federal de los Estados Unidos de América, se retomó el debate abolicionista, sin

que este constituyera un tema central en la construcción de la nueva república. Los estados del centro y norte del país llevaron a cabo discusiones legislativas en las que terminó por acogerse un modelo de *abolición progresiva de la esclavitud*. De esta forma, emergió *la propuesta de la gradualidad* para llevar a cabo la abolición de la esclavitud y como *solución intermedia que permitía respetar los derechos de propiedad de los amos y preparar —en teoría— a los esclavos, para convertirse en persona libres* (Cuevas, 2018, p. 9, énfasis añadido).

Con todo, ese fue el modelo asumido por nuestra joven nación, que se vanaglorió de la temprana abolición y de emular ideales franceses, aunque su modelo inspirador haya sido anglosajón. He ahí nuestra tensión histórica y la duplicidad frente a los imaginarios en la construcción de las ideas sobre la nacionalidad, la tensión entre el liberalismo y la presencia del sistema patronal. Una razón de carácter económico para favorecer a los terratenientes y dueños de esclavos. Sin duda, Isaacs estructura dicho sistema paradójico en su obra. Es por tal razón que, al leer sus páginas, encontramos escenas bucólicas de remembranza de la esclavitud con las haciendas del padre y su cohorte de esclavizados, manumisos, cimarrones, irlandeses contrabandistas de materias primas y de esclavizados, pese a la prohibición de la trata transatlántica, etc.; todo un mundo de la trata que se resistía a desaparecer, pero que por las mismas leyes frente a la esclavitud tenía la condición de otorgar la libertad de manera “gradual” y de “solución intermedia”. A pesar de este contexto, no podemos olvidar el paso político del conservadurismo al liberalismo del autor, quien además, y pese a que en su obra representa la enorme influencia del cristianismo en el siglo XIX, fue un defensor de la separación entre Estado e Iglesia, e incluso en la primera versión de la novela (1867, imprenta de Gaitán) escribe en una nota a pie de página al final del relato de Nay sobre la diáspora africana, una crítica a la Iglesia y su complicidad en la trata esclavista, nota que señala María Teresa Cristina (2005).³ Ante tal dicotomía, ¿a quién hemos de escuchar al fin?, ¿al conservador de la primera etapa o al liberal que escribió dicha nota, la cual habría de ser retirada a partir de la tercera edición de su obra? En cualquier caso, vamos a quedarnos con la voz de la obra, vale decir, la voz del narrador que indicará ambas caras de la moneda para comprender el panorama complejo del siglo XIX en la Nueva Granada y las vicisitudes de las nacionalidades allí envueltas.

3 “Para la tercera edición Isaacs hizo muy pocas correcciones al texto, pues probablemente sus múltiples actividades no le dejaron mucho tiempo para ello. Pero una de estas es muy significativa: la supresión de la parte final de la nota del capítulo XLIV acerca del papel que desempeñó la Iglesia en relación con la esclavitud” (p. 29).

De ese modo, Efraín, narrador y personaje de *María*, nos muestra en un primer movimiento el narrativo, y más tarde, en la presentación de personajes como María y la esclava manumisa Nay, la dialéctica de lo que fue nuestro proceso de construcción de nación, las ideas fuera de lugar, al héroe entre el idealismo y la contingencia de ser hijo de un señor esclavista.

Pues bien, la estructura narrativa de la novela, que hemos definido como estructura de la nostalgia, de la ruina y anhelo de un *locus amoenus* o paraíso perdido de la esclavitud, replica esa otra estructura asumida durante el proceso, e incluso en la posteridad de la abolición. Narrativamente hablando, la obra se constituye en tres momentos narrativos: la retrospectión a la partida de Efraín hacia un colegio de la capital; el retorno al hogar junto al reconocimiento del mundo esclavista en las haciendas del padre y la historia de amor con María, seguida de la desdichada partida a Londres a fin de estudiar medicina ante el futuro de las haciendas que no parece promisorio, y por último el regreso, en el cual tanto la amada como el mundo bucólico del esclavismo aparecen en ruinas, y en el que se augura un futuro bastante gris en la historia personal del protagonista y del contexto en el que está inmerso.

Podríamos decir que el primer tiempo narrativo ya vaticina esa prospección aciaga de la muerte de María y de la ruina del *locus amoenus* de la esclavitud. En el segundo momento, el presentificado y más largo de todos, donde prácticamente acontece toda la acción, se vive la estructura de la nostalgia, del *locus amoenus* hecho carne en María, en la casa paterna, en las haciendas y en los esclavizados, algunos de ellos manumisos que, sin embargo, seguían ejerciendo el mismo rol. El ejemplo más patente de ello es Nay, quien es manumisa antes de llegar a la casa de la Sierra, y que muere sin mudar mucho su condición. Frente a esos dos primeros momentos, el tiempo prospectivo del final de la obra es el más corto y, sin embargo, el más problemático por ser abierto, lo que esquematiza el mismo sentido de la ley de “gradualidad” asumida frente a la trata.

Para culminar este breve análisis estructural y siguiendo con el realce que ya dimos a la voz narrativa en tercera persona en la obra de Alencar, que muestra varias historias intercaladas en un ascenso y descenso sobre diferentes capas sociales, vamos a esquematizar la postura del narrador y de las historias intercaladas

en la obra de Isaacs. Como ya hemos mencionado, Efraín, hijo de un hacendado del interior del Cauca, es el narrador y personaje central de una novela que, a pesar de lo reducida que puede ser la estrategia de un narrador homodiegético y de la desconfianza que podemos tener frente a su discurso subjetivista, logra navegar por varias capas sociales y raciales del contexto neogranadino. Así, en nuestro esquema de las secuencias, con las historias intercaladas en *María*, diferenciamos nueve de ellas con varias historias secundarias, a saber: la que inicia con la retrospectiva hacia el primer viaje a Bogotá, que aleja a Efraín del hogar paterno; la que introduce las historias de los judíos y afrodescendientes en general —la historia de María y de sus padres Sara y Salomón; la de Pedro, el esclavizado que contaba historias en la infancia de Efraín; la mención a Higinio, el mayordomo; la del matrimonio de Bruna y Remigio, esclavizados de una de las haciendas del padre; la de Julián, el capitán de la cuadrilla, y la alusión a los “agregados y esclavizados manumisos” (Isaacs, 1957, p. 14)—; la que presenta a Emigdio y a Carlos, amigos de estudio en Bogotá del protagonista, y de paso introduce el ambiente de la metrópoli; la que exhibe una cacería en la que aparece por primera vez Juan Ángel, el hijo de Nay; la que presenta a Tránsito, su padre José y su enamorado Braulio, campesinos de Antioquia y amigos de la familia de Efraín; la que describe el relato de la diáspora africana en la novela, una de las secuencias más largas y que merece especial detenimiento, pues abarca la enfermedad, muerte y rememoración de las historias de infancia que le escuchaba el narrador a Feliciano, una de las esclavizadas de la hacienda Santa ***;⁴ la que relata los preparativos del viaje de Efraín hacia Londres, y en la que se narra la historia intercalada de los amores entre Salomé y Tiburcio, amigos de Efraín; la que muestra a Efraín partiendo de Londres y en su viaje hasta la Nueva Granada tras recibir una

4 El relato nos remite a la historia de Nay (nombre original de Feliciano) como princesa Achanti, hija de un distinguido jefe de estos ejércitos, Magmahú, y quien se enamora de un siervo de su padre, Sinar, con el que se casará, después de muchas peripecias, por medio del ritual cristiano que un sacerdote francés oficia en su misión evangelizadora en las costas africanas. Luego vemos cómo los Kombu-Manez son atacados por los Cambez para ser vendidos y embarcados en navíos que llevarán a Nay y a Sinar —pues Magmahú ha muerto— hasta Cuba y de ahí a costas del Darién en la Nueva Granada. Durante el viaje, Nay pierde de vista a Sinar y cuando llega al país de Efraín lleva en su vientre el hijo de este amor. Tras las amenazas de la esclavizada por abortar o suicidarse, el padre de Efraín la compra a Sardick, un contrabandista irlandés, y aunque le da una carta de manumisión, se la lleva a la casa de la Sierra para servir a su familia. Esta secuencia finaliza con la vuelta al tiempo presente de Efraín, el velorio y la pregunta sobre el futuro de Juan Ángel, hijo de Nay-Feliciano, quien bajo la ley de vientres es libre en el país, pero después de unos años más al servicio como criado del padre de Efraín.

carta que cuenta sobre la enfermedad de María;⁵ y por último la secuencia en la que Efraín regresa a la casa de la Sierra, para despedirse de sus recuerdos amorosos de María y de la hacienda, y finalmente cerrar la novela con su vuelta a la ciudad.

El anterior esquema secuencial y de historias intercaladas da cuenta de la maestría estructural y su planeación cuidadosa, al insertar distintos tipos sociales y étnicos, además de territorios culturales diversos en la trama: vamos desde el interior del Cauca, hasta la selva entre Buenaventura y Cali, pasamos por Antioquia y la metrópoli bogotana. Por lo que reafirmamos, como en el caso de *As minas de prata* de Alencar, esa amplitud del foco narrativo para ascender y descender en distintos tipos sociales y culturales. En ambos casos, podríamos leer ese proyecto pacificador del Estado-nación, no obstante, en la construcción de personajes, las paradojas y contradicciones frente a este modelo serán notorias.

Duplicidad en Efraín, fragmentación en María y Nay: dos mitades de un espejo roto

En nuestro análisis de personajes vamos a privilegiar tres entradas: la primera va a centrarse en la figura dual de esas ideas fuera de lugar en Efraín, que se encuentra entre el discurso del padre y sus ideas libertarias sobre la nación. La segunda, en Nay-Feliciana y María como las dos mitades del espejo roto de la nación frente a otras razas y posiciones de género o sociales en la construcción de la nación neogranadina. Por último, la tercera entrada va a explorar personajes que en apariencia no son importantes en la obra, por aparecer por breves momentos, pero que componen una constelación de posibilidades de adaptación o exclusión, después de la abolición, sobre el panorama social del país. Para empezar y, en el caso de Efraín, al igual que en el de Estácio, hay una división entre dos proyectos civilizatorios: el que autoriza la voz del padre, señor de ingenio, y las ideas liberales que apoyaban la consecución de la ley contra la trata. Una conciencia de las leyes que, aunque parece venir del padre al comprar y libertar a Nay-Feliciana, en realidad relata un discurso, mientras actúa como la mayor parte de los hacendados,

5 Esta secuencia también es una de las más largas, debido a que describe su partida de Londres, pasando por el mar de la India, Panamá y, más detenidamente, la llegada a Buenaventura, Dagua, San Cipriano, El Salto y Las Cruces. En estos lugares se encuentra con dos bogas, Cortico y Laureán, a Rufina y su padre Bibiano, afrodescendientes libertos, y a Lorenzo, liberto y presuntamente contrabandista, que está confinado en la espesura de la selva entre Buenaventura y Cali. Al llegar a su destino final que es la casa de la Sierra, en donde ya no está la familia, ya que María ha muerto, el héroe debe ir hasta Cali.

manteniendo lo que ellos consideraban sus “propiedades”, hasta que el Estado pagase una indemnización o hasta cobrarla con el mismo trabajo sustentado en la servidumbre de los propios esclavizados, parcialmente libres después de la ley de vientres. Aquí cabe pensar en el caso concreto de Juan Ángel, quien continuará siendo un esclavizado después de su mayoría de edad: “Mi padre le hizo saber que era completamente libre, aunque la ley lo pusiese bajo su cuidado por algunos años, y en adelante debía considerarse solamente como un criado de nuestra casa” (Isaacs, 1957, p. 170). De manera que el personaje, al igual que su madre, tendrá que seguir cargando con el peso de la esclavización como lo hizo Nay, quien murió siendo sierva de la familia y en vida se debatió entre escapar de aquella tierra que no le brindó la libertad, a pesar del paraíso que ve Efraín en ella, y la plena consciencia de la suerte de Juan Ángel dadas las leyes del país.

En cuanto a la segunda entrada de análisis, esa exclusión de lo otro, vista en los casos de los destinos aciagos tanto de María, judía, como de Nay-Feliciana, africana y esclavizada, nos enseña dos mitades del espejo roto de la nacionalidad neogranadina que se estaba construyendo, una nacionalidad basada en la exclusión sistemática del otro, donde las muertes de María y Nay constituyen símbolos de la imposibilidad de asumir la diferencia. Una realidad que nos corresponde revisar hasta nuestros días.

Con todo, Nay y su historia en el gran relato de la novela remiten al juego de la caja china, una historia dentro de la historia, es decir, inclusión y tensión entre la trata esclavista y la libertad, entre una esclavizada y su vida como sierva, a pesar de la carta de manumisión que obtuvo ni bien pisó tierras americanas (p. 166). Doble. Abolicionismo gradual. Transición apacible. Y, entre tanto, la Nueva Granada se incendiaba en guerras de conservadores terratenientes que no querían perder sus “inversiones”, mientras los liberales seguían el juego del mercado inglés; al mismo tiempo, los africanos y afrodescendientes resistían en guerras propias y ajenas o se exiliaban fuera de las metrópolis para huir de una ley que les prometió mucho desde la Independencia, pero les cumplió poco a poco. Libertad a cuentagotas.

Finalmente, tenemos el caso de personajes poco estudiados en la obra como Lorenzo, Cortico, Laureán, Rufina y Bibiano. A pesar de ser narrados por esa mirada nostálgica, patriarcal y desde el proyecto pacificador del Estado-nación, esquematizan representaciones de la ley de vientres y su incertidumbre de cara al proceso abolicionista, así como las resistencias de los libertos fuera del espacio de las metrópolis, pues “se

internaban en zonas selváticas donde construían sociedades en muchos aspectos autosuficientes, con referentes comunes propios que partían de cuestionar los referentes comunes a la sociedad criollo-mestiza” (Cruz Rodríguez, 2008, p. 67). Así, los casos del contrabandista Lorenzo, quien prefiere vivir en la periferia en donde “las gentes porteñas le parecían cada vez más alegres, comunicativas y despreocupadas [...] después de algunos meses de permanencia en la costa” (Isaacs, 1957, p. 216) y de los bogas, remeros de ríos, que pueden expresar sus cantos (p. 220) pese al ojo vigilante de la Colonia, como también la vida fuera de los centros de poder de Rufina y su padre Bibiano, quien “Había sido esclavo hasta los treinta años en la mina de Iró, y a esa edad consiguió a fuerza de penosos trabajos y de economía comprar su libertad y la de su mujer, que había sobrevivido poco tiempo a su establecimiento en el Dagua” (p. 226).

El exilio interno en esas zonas selváticas era una suerte de resistencia a una libertad que no significaba demasiado y que se representa a cabalidad en la obra. Límites imprecisos como el caso de Juan Ángel, hijo de una esclavizada y manumiso por la ley de vientres en la Nueva Granada. La espera por la libertad será larga y plagada de incertidumbres, de dudas como las que acompañan a Nay hasta su lecho de muerte. Por ese mismo motivo, Juan Ángel insiste en la posibilidad de viajar con Efraín a Londres: “el negrito, que ya tenía noticia de mi próximo viaje, manifestó que lo único que deseaba era que le permitieran acompañarme, y mi padre le dio alguna esperanza de complacerlo” (p. 170), como última alternativa para escapar de un país en donde no le significaba mayor mudanza la tan ansiada libertad:

Las pugnas por la abolición definitiva en 1851 tuvieron la fuerza suficiente para degenerar en el levantamiento de los esclavistas caucanos. Aunque la victoria liberal aseguró formalmente la libertad de los que antes habían sido esclavos, las formas de servidumbre y administración privada de esta población persistirían y los negros accederían a una ciudadanía de forma tutelada, supeditados a quienes supuestamente les habían otorgado ese derecho (Cruz Rodríguez, 2008, p. 71).

Como pudimos notar en la escena final entre el padre de Efraín y Juan Ángel, a este aún le restaban algunos años de servidumbre en la casa de la Sierra, así que se trataba de una forma de ciudadanía incompleta, tutelada y en búsqueda de suministrar las mayores ganancias a los hacendados antes de que cayera del todo el sistema esclavista.

Un último tema, no menos importante, es la posición de la Iglesia en ambas obras, pues en el caso de Alencar, hay una fuerte crítica hacia la Compañía de Jesús, representada en el maquiavélico padre Molina. Ocurre algo similar en *María* y la postura crítica ante el cristianismo evidenciada en la mencionada nota de la primera edición:

Si hay quien pueda creer exageradas las desventuras de Nay y de sus compañeros de esclavitud, la lectura del capítulo VI, época XIV, 7 del XVII, bastará á convencerle que al bosquejar algunos cuadros Época XVIII de la Historia universal de Cantú del episodio no han desdeñado tintas que podían hacerla parecer espantosamente verdadera, y se persuadirá además de que el Catolicismo ha sido el perseguidor tenaz y realmente desinteresado que la esclavitud ha tenido desde Pio XII (1462) hasta hoy (Isaacs, 1867, p. 206).

Tras granjearse muchos enemigos —debido a que se asumió como liberal y luchó por un Estado laico a riesgo incluso de ser excomulgado— y sufrir muchas derrotas económicas, políticas e incluso personales, es posible que Jorge Isaacs decidiera retirar la nota a partir de la tercera edición, quizás con el ánimo de no cerrar el camino al éxito de su obra, éxito que no tuvo él mismo. De acuerdo con Cristina (2017), “Esta conversión al radicalismo no le fue perdonada por muchos de sus antiguos copartidarios; le valió rencores y burlas hasta el final de su vida” (párr. 12).

Como epílogo, y si pensamos en la estructura general de *María*, ella inicia y cierra con una partida. Recalcamos el uso del *locus amoenus* o el paraíso perdido del mundo esclavista de las haciendas, que se resquebrajaba en la Nueva Granada. No obstante, el abandono de ese mundo bucólico mantenido para privilegiar a los señores de ingenio, del que hacía parte el héroe, constituía una tragedia para el personaje; se trataba de la caída de un sistema de valores que formaban el mundo conocido para este tipo social y, por ello, de la estructura social de esa tensión entre las ideas liberales y el viejo sistema patronal que recorrió el siglo XIX tanto en Brasil como en la Nueva Granada. La historia había hablado, el tiempo de los terratenientes estaba terminando; quizás tal sea el sentido profundo, en la obra de Isaacs, de la romántica partida a caballo mientras caía la noche, y el escape de los enamorados Inesita y Estácio a un lugar que no fuese la ciudad de Salvador, es decir, la vuelta al *locus amoenus*. Como vemos, se trata entonces de estructuras de la ruina, cíclicas, que giran incesantemente sobre sí mismas.

Referencias bibliográficas

- Alencar, J. (2018). *As minas de prata*. Rio de Janeiro: Garnier. Recuperado de: <https://bit.ly/2XY4xrU> [01.06.2019].
- Cândido, A. (2006). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. Recuperado de: <https://bit.ly/2Y5aYK5> [02.04.2019].
- Cristina, M. T. (2017). Jorge Isaacs Ferrer. Recuperado de: <https://bit.ly/2MV2QoL> [22.07.2019].
- Cristina, M. T. (2005). Introducción. En J. Isaacs. *María. Obras completas Jorge Isaacs. Volumen I*. (pp. 21-36). Bogotá: Universidad Externado de Colombia - Universidad del Valle. Recuperado de: <https://bit.ly/3hqpYJW> [22.07.2019].
- Cruz Rodríguez, E. (2008). La abolición de la esclavitud y la formación de lo público político en Colombia 1821-1851. *Revista Mem.soc* 12 (25), pp. 57-75. Recuperado de: <https://bit.ly/3fqjCzo> [22.07.2019].
- Cuevas, M. F. (2018). El proceso de la abolición de la esclavitud en la Nueva Granada (1780-1860). Tiempos y contratiempos de una transición significativa, entre la Revolución y la República, Nuevo Mundo Mundos Nuevos (Tesis doctoral). París: EHESS. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72382> [22.07.2019].
- De Marco, V. (1985). *As minas de prata: O rosto brasileiro*. *Revista V. Língua e Literatura* 14, pp. 125-142. Recuperado de: <https://bit.ly/2Y0iLIZ> [22.07.2019].
- Isaacs, J. (1867). *María*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.
- Isaacs, J. (1957). *María*. Argentina: Editorial Sopena.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Argentina: Ediciones Godot.
- Marczyk, M. B. F. A. (2006). Representações cristãs do povo judeu em As minas de prata, de José de Alencar (Dissertação de mestrado), Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, SP. Recuperado de: <https://bit.ly/37xNAbc> [22.07.2019].
- Mejía Toro, E. A. (2014). Ángel Rama y Antonio Cândido: la integración del Brasil en el sistema literario latinoamericano. *Literatura: teoría, historia, crítica* 16 (1), pp. 165-192. Recuperado de: <https://bit.ly/30GQCII>[02.06.2018].
- Pereira Lage, A. C. (2006). Liberalismo no Brasil. Navegando na História da Educação brasileira. HISTEDBR - Faculdade de Educação - UNICAMP. Recuperado de: <https://bit.ly/2UKVgRY> [04.08.2019].
- Peres, M. F. (2015). *As minas e a agulheta: romance e história em As minas de prata, de José de Alencar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Schwarz, R. (2000). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34. Recuperado de: <https://bit.ly/3hpd9zv> [03.04.2019].
- Sommer, D. (2004). El mal de “María”: (con) fusión en un romance nacional. En: *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (pp. 225-262). Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://bit.ly/2Y2g0qk> [02.06.2018].

LA ESCRITURA DEL FRACASO EN *SIN REMEDIO* DE ANTONIO CABALLERO*

WRITING FAILURE IN *SIN REMEDIO* BY
ANTONIO CABALLERO

Martín Ruiz Mendoza¹

* Artículo de la investigación doctoral “Violence Reframed: History, Representation, and the Reinvention of Conflict in Contemporary Colombia”, que el autor adelanta en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan, en Ann Arbor.

Cómo citar este artículo: Ruiz Mendoza, M. (2020). La escritura del fracaso en *Sin remedio* de Antonio Caballero. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 113-128. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a06>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-1699-2182>
martirui@umich.edu
University of Michigan, Ann Arbor, United States

Resumen: si bien Antonio Caballero se ha consolidado como una voz crítica imprescindible en el actual medio cultural colombiano, su faceta de novelista no ha recibido la atención crítica que merece. Este artículo propone que su única novela, *Sin remedio* (1984), sugiere la necesidad de reflexionar sobre la función de la ficción literaria de cara a las condiciones sociales y culturales que definieron las últimas décadas del siglo xx en Colombia. A través del análisis de la crisis existencial del protagonista, se plantea que dicho personaje funciona como espejo en el que se refleja un fracaso individual cuyas resonancias colectivas obligan a repensar la función social y política del escritor en tiempos de violencia.

Palabras clave: Antonio Caballero; *Sin remedio*; fracaso; nihilismo; violencia.

Abstract: Although Antonio Caballero is widely recognized as an essential critical voice in Colombian contemporary cultural sphere, his work as a novelist has not received the critical attention it deserves. This article argues that *Sin remedio* (1984), his only novel, ignites crucial reflections about the function of literary fiction vis-à-vis the sociocultural conditions that defined the last decades of the twentieth century in Colombia. Through an analysis of the existential crisis of the main character, I argue that Caballero builds that character as a mirror of an individual failure whose collective resonances suggest the need to rethink the social and political function of the writer in times of violence

Keywords: Antonio Caballero; *Sin remedio*; failure; nihilism; violence.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020
Aprobado: 05.06.2020
Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

Publicada en Bogotá en 1984, *Sin remedio* es la única novela de Antonio Caballero. En el actual medio cultural colombiano, ese nombre resuena como una voz crítica imprescindible. Su faceta de novelista, sin embargo, es menos conocida. Esto responde, en gran medida, al hecho de que la tradición literaria de la que se nutre Caballero no es fácilmente rastreable. Dicha tradición no es, definitivamente, la del realismo mágico, que ya en los años ochenta había acaparado casi por completo la atención tanto del público general como de la crítica. *Sin remedio* introdujo una toma de posición que —en el sentido teórico explorado por Bourdieu (1993, pp. 37-40)— frustraba y retaba las expectativas de un público formado en la creencia de que la literatura latinoamericana y el realismo mágico eran términos intercambiables.

Caballero desestabiliza tal convicción a través de la exploración de un personaje, Ignacio Escobar, que funciona como *alter ego* del autor: un bogotano de clase alta que, en medio de las convulsiones políticas de los años setenta, se refugia en una actitud contemplativa rayana en la absoluta indiferencia. Escobar es además un poeta frustrado que a los veinticinco años parece no esperar nada de la vida, o al menos nada nuevo: “Desde antes de nacer / (parece que fue ayer) / estoy muerto” (Caballero, 2004, p. 15). Estos versos, que son el *leitmotiv* de la novela, condensan la desazón y falta de propósito del protagonista, quien los recita sin verdadera convicción poética.

Ya en el primer capítulo descubrimos que la relación de Escobar con la literatura es de profundo escepticismo: “A los treinta y un años Rimbaud no sólo ya estaba muerto, sino que había renunciado por completo a la literatura, esa falacia” (p. 16). La referencia a Rimbaud, recurrente a lo largo de la novela, pone en primer plano la disyuntiva entre la vida y la literatura; el pensamiento y la acción. Las meditaciones de Escobar en torno a esa disyuntiva son especialmente punzantes cuando entra en contacto con otros poetas frustrados. Así, cuando conoce en el bar El Oasis a un grupo de poetas que hablan con fruición sobre otros poetas y recitan sus propias invenciones, el narrador nos dice que Escobar no podía sino pensar que había “una contradicción evidente entre lo que recitaban y lo que hacían” (p. 44). La constatación de que la literatura y la vida pertenecen a dos esferas totalmente diferentes, en muchos sentidos divorciadas e incomunicadas, deja al personaje en un limbo existencial. Escobar es incapaz de consagrar su vida a una acción concreta —que, como se verá más adelante,

en esta novela es la acción política propiamente dicha—, incluida la literatura, la cual percibe no solo como una falacia, sino además como una falacia vana.

En este breve esbozo del conflicto existencial que explora la novela queda ya en evidencia un quiebre temático y estético con respecto a las corrientes literarias dominantes en el momento de su publicación. *Sin remedio* no solo se distancia del realismo mágico, sino también de la llamada “novela de la Violencia”, uno de cuyos representantes insignes fue Eduardo Caballero Calderón, padre de Antonio Caballero. La toma de posición que introduce *Sin remedio* se nutre de las conclusiones del propio García Márquez (1983), quien abogaba, en su crítica de la novela de la Violencia, por abandonar el testimonio —real o imaginario— de víctimas distantes para centrarse en la experiencia del letrado urbanita (p. 728). Este artículo se propone mostrar cómo, en el caso de *Sin remedio*, dicha experiencia es sintomática de una crisis histórica que rebasa la esfera individual del personaje principal. Desde esta lectura, Ignacio Escobar es, antes que nada, un espejo en cuya imagen abúlica queda reflejado un fracaso colectivo.

Historia de un desencanto

Para entender la naturaleza y la magnitud del fracaso que *Sin remedio* rastrea, es necesario posicionar a la novela en el debate sobre la función del letrado como agente social en Colombia. Tal debate es indisociable de la pregunta sobre la responsabilidad política del artista en tiempos de violencia. En el ensayo arriba citado, García Márquez concluye que la literatura no puede permanecer al margen de ese debate, pero problematiza toda salida proselitista a este problema al declarar que “acaso sea más valioso contar honestamente lo que uno se cree capaz de contar por haberlo vivido, que contar con la misma honestidad lo que nuestra posición política nos indica que debe ser contado, aunque tengamos que inventarlo” (p. 728). Paradójicamente, la crítica de García Márquez al uso de la literatura como arma ideológica comparte las inquietudes que se traslucen en la crítica del realismo mágico articulada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), quienes proponen que “el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)” empezó a dar paso, a partir de la década de los años ochenta, “al tema de la identidad personal (¿quién soy?)” (p. 13). Este giro es del todo patente en

Sin remedio. Más aún, el alcance literario de la novela no puede ser apreciado en su justa medida si no se tiene en cuenta la centralidad del conflicto existencial del personaje principal, tal como lo ha observado Iván Padilla Chasing (2019, p. 19).

En Colombia, sin embargo, la disyuntiva entre la identidad individual y la colectiva ha estado mediada por el hecho de que la segunda ha sido definida casi exclusivamente por la violencia. Así lo entienden Daniel Pécaut y Liliana González (1997), quienes subrayan que la única representación colectiva que se ha dado en Colombia en torno a la violencia —es decir, la única representación que ha trascendido el ámbito de los microrrelatos— es mítica en la medida en que se basa en la narrativa de “una violencia originaria que no cesa de repetirse” y que se mantiene, por lo tanto, “en un horizonte religioso, el de la caída y el pecado” (p. 919).

Caballero se distancia de este punto de vista mítico al poner en primer plano la experiencia existencial de un letrado urbanita cuya historia personal está atravesada y determinada por la historia colectiva que lo acorrala. En este sentido, en *Sin remedio* no hay una verdadera disyuntiva entre identidad individual y colectiva. En la medida en que ambas están inmersas en un proceso histórico que las define y las rebasa, la respuesta a la pregunta “¿quién soy?” necesariamente arroja luz sobre la pregunta “¿quiénes somos?”. Para Caballero, ambas preguntas son dos caras de la misma moneda. Al novelar este atisbo, el autor sugiere que la crisis existencial que atraviesa el personaje principal tiene su correlato en un conflicto histórico y social más amplio.

Es precisamente su aproximación a la historia —esto es, a la historia como crisis cotidiana— lo que distancia a *Sin remedio* de las novelas de la Violencia y del realismo mágico. En la primera tradición, la historia está condensada en los acontecimientos anómalos que rompen con la cotidianidad pacífica: asesinatos, masacres y demás actos violentos. La historia es aquí el telón de fondo de esos actos. En la segunda, la anomalía pierde el punto de referencia concreto que la ligaba exclusivamente a la violencia y se convierte en materia estética que permite aproximarse al pasado desde un punto de vista mítico.

La tradición inaugurada por *Sin remedio* toma distancia de estas aproximaciones para situar al lector en una realidad espacio-temporal anclada en el ritmo cotidiano de la ciudad, que marca todas las acciones de los personajes. Así, cuando Escobar sale

por primera vez de su casa después de una discusión con Fina, su novia, se nos ofrece esta descripción del medio hostil al que se enfrenta:

Las manos se le iban azulando de frío entre los bolsillos. Al asfalto mojado de la Carrera Séptima se pegaban las hojas blancas de un periódico, robadas por el viento a unos gamines que se acomodaban para dormir en el portal enrejado de una tienda de motos (Caballero, 2004, p. 33).

Estas referencias aparentemente accesorias a lugares concretos de Bogotá tienen un valor muy importante en la novela. La imbricación de tiempo y espacio que la narrativa propone desemboca en una exploración de la historia a partir de sus remanentes espaciales.¹ Escobar deambula por Bogotá como un fantasma para el que solo es posible recorrer la historia espacialmente, como un rompecabezas que se debe armar en busca de sentido.

La pregunta que necesariamente surge de este atisbo es: ¿en torno a qué historia se articula la novela? Lo cual resulta complejo porque *Sin remedio* no solo juega con la imbricación de espacio y tiempo, sino también con la yuxtaposición de distintas capas de la historia. La novela rastrea, primero que todo, la historia de una generación. En la Asamblea Nacional Constituyente, que dio lugar a la Constitución de 1991 como resultado de las negociaciones de paz con el M-19, el excombatiente Antonio Navarro Wolff se refirió a esa generación en estos términos: “Todos nosotros, o por lo menos la mayoría de los constituyentes, somos de lo que pudiéramos llamar la generación del estado de sitio. Yo nací en estado de sitio y vivo hoy en estado de sitio” (Barreto Roza, 2011, p. 2). Navarro se refiere a la preeminencia de esa forma de gobierno en Colombia durante la mayor parte del siglo xx, consagrada en el artículo 121 de la Constitución de 1886, que concedía al presidente la potestad de suspender el Estado de derecho para conservar el orden público en todo el territorio. La medida

1 En su tipología de la novela, Mikhail Bakhtin (1986) identifica la imbricación de tiempo histórico y espacio como la cualidad *sine qua non* de la *Bildungsroman*, o novela de formación (p. 25). Ese tipo de novela lleva a cabo, según Bakhtin, la incorporación de un tiempo propiamente histórico, anclado a una realidad espacial concreta y por lo tanto cualitativamente diferente al tiempo mítico-idílico, que es cíclico (p. 50). Desde este prisma crítico, la novela de Caballero sería heredera de esa tradición literaria. Sin embargo, como se verá más adelante, la abulia del personaje principal y su ulterior incapacidad de adaptarse a su medio y de apropiarse de sus circunstancias problematizan la relación de la novela con dicho género típicamente dieciochesco, en el que cristaliza el optimismo ilustrado que Caballero pone en tela de juicio.

de excepción terminaría por convertirse en regla, sobre todo durante los gobiernos conservadores previos al Frente Nacional.²

Tres años mayor que Navarro Wolff, Caballero pertenece también a dicha generación de ciudadanos a quienes las vías democráticas de disenso les habían sido negadas sistemáticamente. No sorprende entonces que *Sin remedio* sea un retrato de esa generación durante su periodo más contestatario: los convulsionados años setenta. Convulsionados porque, tras el fracaso de la paz criolla impulsada por Lleras Camargo una década antes (Karl, 2018, p. xx), la lucha armada se trasladó a las ciudades, que hasta ese momento habían gozado de relativa inmunidad. Así, en 1970 nace el M-19, una organización guerrillera de vocación urbana que se oponía a las elecciones fraudulentas del 19 de abril de ese año, las cuales, a pesar de la popularidad del caudillo Gustavo Rojas Pinilla —cuyo movimiento político (Anapo) promulgaba el nacionalismo de izquierda que definiría la trayectoria del M-19— dieron como ganador al candidato conservador Misael Pastrana Borrero.

Después del fracaso de los diálogos de paz con el gobierno de Belisario Betancur, que iniciaron en 1984 y que se rompieron en junio del siguiente año, el M-19 —entonces la segunda guerrilla más importante después de las FARC— mantenía su poder incuestionable. Sin embargo, la toma del Palacio de Justicia en 1985 detonaría un proceso de deslegitimación que desembocaría en la rendición del grupo en 1990. La crisis de legitimidad que atravesaba el M-19 en el momento de la publicación de *Sin remedio* permite entender el trasfondo histórico del tono de profundo escepticismo que atraviesa la novela. La de Caballero no es la historia de un entusiasmo, sino la de un desencanto. Ese desencanto está condensado en el personaje de Escobar, que es incapaz de comprometerse con una causa política porque desconfía de toda causa, de toda acción: “La acción, esa fatiga” (Caballero, 2004, p. 251), piensa el personaje en una de sus divagaciones.

Sin remedio explora la inercia del personaje principal con especial elocuencia en el quinto capítulo, que gira en torno al encuentro de Escobar con un grupo insurgente maoísta, enfrascado en lo que sus miembros llaman GPP: Guerra Popular

2 En un artículo publicado por *El Espectador* el 22 de noviembre de 1955, Alberto Lleras Camargo denunciaba ya el estado de sitio como la principal causa de los atropellos que sufrían a diario los ciudadanos: “La presunción, que no admite prueba en contrario, es la de que todo el que disienta del gobierno tiene malas intenciones y desea aprovecharse de algo. O es un amargado por no estar en el poder” (Lleras Camargo, 1976, p. 85).

Prolongada. Hasta ese punto de la novela, el narrador nos ha mostrado a un Escobar cuyo círculo social está dividido en dos bandos claramente definidos: está, por un lado, su familia de clase alta, reunida siempre en torno a su madre, doña Leonor, cuyo círculo de amigos incluye a un obispo (monseñor Botero Jaramillo) y a otro poeta frustrado (Ricardo Patiño), un arribista que se dedica a componer versos de ocasión para congraciarse con ese clan decadente de la élite criolla. En el cuarto capítulo se nos revela la banalidad de ese medio, sumido en risas gastadas y condenado a un aislamiento que Escobar detesta.³ Sin embargo, ese odio no tiene ningún componente positivo que le permita al personaje canalizarlo hacia una reacción concreta contra su medio social. Prueba de ello es la decisión que toma en un momento de nostalgia de quedarse a vivir para siempre en casa de su madre. Esta tendencia regresiva, sin embargo, tampoco llega a buen puerto: la decisión se le revela rápidamente como una imposibilidad, ya que el odio a su madre y al mundo que la rodea termina predominando sobre el deseo de recobrar el estado fetal que añora a lo largo de la novela.

A ese asfixiante medio familiar se contrapone el de su círculo de amigos, que es el segundo bando ideológico en torno al cual se articula la novela. Desde su apartamento de La Perseverancia, Federico y Ana María —quienes llevan la vida de matrimonio e hijos que Escobar rehúye— predicán constantemente sobre la necesidad de una revolución que, en el caso de ellos (bogotanos burgueses), tendría que partir de una toma de posición de clase a favor de la lucha del proletariado y del campesinado. Federico, que es artista, hace de esa toma de posición el objeto de su obra: en el quinto capítulo, por ejemplo, se hace referencia a una escultura de Camilo Torres encargada a Federico por la Universidad Industrial de Santander. La silueta espigada de la escultura, que evoca el estilo de Giacometti, le parece a Escobar un exponente típico del “arte burgués decadente” (p. 212). Este es tan solo un ejemplo del sarcasmo con que el personaje principal responde siempre al compromiso político de sus amigos, a quienes no deja de ver como unos burgueses enfrascados en un idealismo importado, carente de ideas originales.

3 Es de destacar que la ilustración que sirve de portada a la última edición de la novela (Planeta, 2018) es la obra *Decoración de interiores* (1981), una serigrafía plasmada en una cortina en la que la artista bumanguesa Beatriz González retrata la esfera social del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). La descripción que hace Caballero del medio familiar de Escobar evoca el tono cáustico de la instalación de González, quien, al igual que Caballero, aborda con humor crítico el cinismo inveterado de las élites políticas en Colombia.

El encuentro de Escobar con el grupo insurgente, que se da con la mediación de Federico, tiene como trasfondo esta tensión entre los distintos mundos que el personaje transita a lo largo de la novela, sin permanecer en ninguno y sin pertenecer del todo a ninguno. De camino a ese encuentro, en una motocicleta conducida a toda velocidad por Federico, Escobar se nos presenta como un personaje vacío de intenciones, incapaz de sobreponerse a las determinaciones históricas que lo atraviesan: “Todo le daba igual: cabalgar en moto rumbo a lo desconocido, ensordecido por el viento, o cenar en casa de su madre con monseñor Botero Jaramillo. La misma aceptación, la misma falta de entusiasmo. Inerte. Disponible. Libre como el viento” (p. 214).

La idea de libertad implícita en este pasaje, por lo demás presente en toda la novela, constituye la única y auténtica ilusión poética del protagonista. Ilusión porque, a pesar de su reticencia a aceptar cualquier compromiso y de su convicción de que de esa reticencia depende su libertad, en realidad Escobar no puede sustraerse a las circunstancias históricas de su medio. Son estas las que lo llevan a buscar el inmovilismo como única posibilidad de redención. Como se verá a continuación, en su vida convergen y colisionan mundos antitéticos que no pueden llegar a una síntesis, ni por la vía del intelecto ni por aquella de la acción.

¿Adiós a la razón dialéctica?

La imposibilidad de síntesis se le revela a Escobar en toda su magnitud trágica durante su conversación con los abanderados de la GPP, que, tras bombardearlo con un discurso evocador del antiimperialismo del M-19, le explican que de él esperan un compromiso con la causa revolucionaria a través de su poesía: es decir, que ponga su arte en función de la necesidad concreta de educar la conciencia de las masas para el cambio histórico que se avecina. Tal como se lo explica uno de ellos, los poetas como él pueden servir “para meterle a la vaina esa cosa abolerada que le gusta a la gente” (Caballero, 2004, p. 224). Esta concepción utilitarista de la poesía choca con las ideas y la sensibilidad de Escobar, para quien la poesía no es más que “pura casualidad, cosas que no quieren decir absolutamente nada, y si lo dicen es por equivocación” (p. 229).

Al final del encuentro, Escobar solo logra tomar en serio el olor “a hembra” (p. 233) de Zoraida, una de las guerrilleras. Su deseo sexual se le revela como lo único auténtico en medio de todos los discursos sobre la posibilidad de perfeccionar

al ser humano a través de la transformación de sus relaciones económicas. Escobar desconfía de esa posibilidad, que le parece, cuando menos, ingenua. Desconfía también de la tendencia a idealizar al pueblo, que según él no habla como en las novelas costumbristas ni como los marxistas: “Los campesinos gritan ‘Viva el partido liberal’, como todo el mundo” (p. 239). Así mismo, para Escobar la conciencia de clase del pueblo no depende de la ruana, como quieren creer sus amigos, que, solidarios con la lucha de los subordinados, usan esa prenda típicamente campesina para reafirmar su posición de clase: “Yo no entiendo”, le dice Escobar a Federico: “es la cosa *contra natura* de la izquierda, supongo, como señalan los periódicos. Chimenea encendida, como un burgués, porque se es burgués. Pero encima, ruana, porque el pueblo usa ruana. Sólo que la usa precisamente porque no tiene chimenea” (p. 91). Esta postura realista e intransigente hace del personaje un poeta que sospecha siempre de las imágenes idílicas, lo cual lo pone en constante conflicto con sus contemporáneos marxistas.⁴

La forma en que Caballero explora el problema de la función política del arte constituye uno de los principales elementos de ruptura con respecto no solo al marxismo ortodoxo de su tiempo y a la razón dialéctica a él asociada, sino también a la novela de la Violencia de mediados de siglo. En todos los exponentes más representativos de dicha novela, la reflexión política está en función de la denuncia de los actores responsables. El componente político de esa narrativa, al igual que el que atraviesa la obra de los primeros violentólogos, se fundamenta en una creencia en el poder de la palabra como medio de impartir justicia —al menos en un nivel simbólico— y de hacer un aporte, desde las letras, a la transformación de una realidad injusta y, por eso mismo, inherentemente violenta. La novela de Caballero constituye una crítica, desde la literatura, de esa fe en el poder mesiánico de la palabra y del arte en general. Es, pues, una novela abiertamente autorreflexiva y autocrítica, que articula la relación entre arte y política como un problema filosófico que, en el medio cultural que la novela recrea, parece no interesar a nadie.

Esto no significa que Caballero haya sido el primero en poner el dedo en la llaga en torno a la función política del arte en Colombia. Ya en 1958 Marta Traba

4 La relación del marxismo con una visión idílica de cuño rousseauiano es explorada por Camille Paglia (1990) en *Sexual Personae*. En palabras de Paglia: “Marxism was one of Rousseau’s nineteenth-century progeny, energized by faith in the perfectibility of man. Its belief that economic forces are the primary dynamic in history is Romantic naturism in disguise. That is, it sketches a surging wave-motion in the material context of human life but tries to deny the perverse daemonism of that context” (p. 6).

había dirigido sus esfuerzos críticos al planteamiento de ese mismo problema. Así lo demuestra un artículo de la revista *Mito* titulado “Problemas del arte en Latinoamérica”, en el que Traba (1975) critica al artista “aturdido por slogans, emparedado por nociones patrióticas de corto alcance, empujado, no por el placer desinteresado de crear sino por la aberrante idea de la conveniencia de su creación” (p. 222). El uso de la noción kantiana de “placer desinteresado” revela el sesgo clasicista de Traba, quien percibe el llamado “arte político” como una afrenta contra el juego libre de las facultades, que constituye la columna vertebral de la teoría estética de Kant.

El parentesco entre la crítica de Traba y la de Caballero se hace del todo patente en la forma en que Escobar se aproxima al arte de su amigo: “Federico ya no es pintor, sino pintor comprometido, que es como no ser nada. Como estar muerto. Ya no pinta. Ilustra consignas” (Caballero, 2004, p. 93). Esta crítica al uso —y al abuso— del arte en función de una determinada ideología es uno de los elementos neurálgicos de *Sin remedio*. A través de las reflexiones y los conflictos existenciales de Escobar, la novela critica la superioridad moral de una conciencia cuya aproximación a la historia está guiada por la fe ciega en la capacidad irrestricta de juzgar y de iluminar a través de la acción política y de la creación artística. A lo largo de la novela, esta última se nos muestra, a lo sumo, como una forma precaria de dar sentido. Precaria porque, en última instancia, la maniobra apolínea de poner en orden el mundo por medio de la escritura ni siquiera puede redimir al personaje principal, cuya única posibilidad de síntesis es, como se verá más adelante, la muerte. Por su parte, la acción política se nos muestra como una fuerza destructiva que no llega nunca al idilio de los utopistas más audaces: “La gente que hace cosas es por lo general profundamente dañina” (p. 234), exclama Escobar en una de sus conversaciones con Federico.

Si bien la generación del estado de sitio estaba tentada por la posibilidad de usar el arte como medio de acción política, *Sin remedio* muestra el fracaso irremediable de ese proyecto en la medida en que, en el contexto de los años setenta en Colombia, esa acción era indisoluble del uso de la violencia. Para Escobar, esto es claro desde el momento de su encuentro con los miembros del grupo insurgente, quienes defienden, por ejemplo, el secuestro como medio legítimo de lucha política. La ulterior reflexión del personaje es contundente: “La violencia. Eso era lo que habían venido a proponerle Federico y sus compañeros: la violencia” (p. 230). Si bien la novela no explicita la

postura de Escobar sobre el problema de la legitimidad del uso de la violencia para la transformación política del país, su actitud y sus reflexiones sugieren un escepticismo frente a toda acción, violenta o no. Si al personaje puede atribuírsele una ética claramente definida, esta sería la ética de la inacción, o la inacción como proyecto ético.

Este proyecto ético dialoga subrepticamente con una tradición filosófica que va de Sorel a Benjamin, y de este a Arendt. La posición de Escobar, sin embargo, parece estar en consonancia con el sector más conservador de esa tradición, cuyos principios cristalizan en la aproximación a la violencia de Augusto del Noce (2014), basada en un análisis político-teológico de la relación de parentesco entre la acción revolucionaria y el gnosticismo. Para Del Noce, el nudo de esa relación es la negación del mundo tal como es (p. 23). En el caso del gnosticismo —tanto en la corriente ascética de Marción como en la libertina de Carpócrates y los cainitas—, se trata de una negación del orden cósmico, que es percibido no como desorden, sino como un orden fundado en el mal y en la injusticia. En el caso de la acción revolucionaria, la negación va dirigida a una realidad histórica específica, percibida también como injusta. El argumento de Del Noce ofrece una mirada original al problema de la relación entre violencia y nihilismo que atraviesa la novela de Caballero. Para Del Noce, tal relación está fundada en la concepción nietzscheana del nihilismo negativo, que sería negación del mundo. La crítica del filósofo se dirige exclusivamente a la acción revolucionaria, en la que según él está condensada la esencia del nihilismo contemporáneo y de la violencia derivada.

El encuentro de Escobar con la acción violenta como forma de lucha política desemboca en la constatación del destino nihilista que denuncia Del Noce. Para este, ese destino tiene que ver con la inevitable restauración de la violencia mítica tras el triunfo de la violencia divina. La terminología, claro está, es de Benjamin (1999), cuya tipificación de la violencia es interpretada por el filósofo italiano como un replanteamiento de la distinción entre violencia reaccionaria o represiva y violencia progresista o revolucionaria. La transición de una a otra, que para Benjamin supondría la transición del reino de la necesidad al reino de la libertad (p. 292), es siempre, según Del Noce, una transición fallida en la medida en que la violencia revolucionaria no puede prescindir de la ulterior imposición de la ley (p. 36). Más aún, Del Noce propone que esa imposición se da tras el eclipse de la ética, entendida esta —desde una tradición que va de Rosmini a Heidegger— como el respeto por el orden del ser.

Si bien la reflexión de Escobar no pasa por estas minucias filosóficas, la conclusión es la misma: la violencia revolucionaria, al buscar una transformación total de la actual realidad histórica, amenaza incluso a quienes, aunque comprometidos con esa transformación, inevitablemente son herederos de la realidad que se quiere abolir y constituyen, en esa medida, un obstáculo en el camino hacia la revolución total. Escobar, que incluso llega a sospechar que, de triunfar el proyecto revolucionario, él mismo terminaría fusilado, entiende esto perfectamente. Entiende también que la imposición de la ley es un estadio inevitable de la revolución. Así se lo expresa a Federico: “Cuando ganen ustedes, si ganan, su perfil saldrá en las medallas, en las monedas” (Caballero, 2004, p. 232). Desde este punto de vista, la revolución no es más que un relevo de poder que desemboca en la continuación por otros medios del ejercicio de la violencia mítica.

El tono de escepticismo radical que atraviesa *Sin remedio* hace de esta novela un experimento antidialéctico. La crisis existencial del personaje principal es indisoluble de la imposibilidad de reconciliar sus contradicciones y de comprometerse con un rumbo de acción concreto. Esta crisis desemboca en la muerte de Escobar. La antesala de ese desenlace da cuenta de la incapacidad del protagonista de tomar las riendas de su destino. Tras la reunión con los miembros del GPP, Escobar sigue visitando ocasionalmente la casa de su madre y tiene dos amoríos: uno con su prima Patricia—quien, para atormentar a sus padres, “viejos reaccionarios y huevones” (p. 299), se ha vuelto trotskista y se ha hecho novia de un revolucionario— y otro con Ángela, la hermana de su amiga Ana María, esposa de Federico. Entre tanto, Federico abandona a su familia y se va al monte, desde donde planea el secuestro de Foción, tío de Escobar y padre de Patricia. Así pues, mientras aparentemente no pasa nada en la gris y tediosa Bogotá, un desenlace trágico empieza a acorralar a los personajes: el tío Foción muere en poder de sus captores y, por una serie de malentendidos, el principal sospechoso de todo resulta siendo Escobar, quien, al intentar huir, es asesinado por las Fuerzas Armadas. El final confirma la sentencia que el protagonista plasma en uno de sus poemas: “No se escoge la muerte: a ella se llega acorralado por la propia vida” (p. 23).

En esta novela, sin embargo, la muerte no constituye meramente una fatalidad externa, sino que se convierte en sí misma en una forma de vida: Escobar vive como si estuviera muerto. Dicho modo existencial está ligado al colapso de todas las ideologías

y de la razón dialéctica, que en esta novela deja de ser un problema abstracto para convertirse en parte integrante de la psicología del personaje principal. La experiencia de Escobar es el eco de ese colapso: incapaz de compartir el entusiasmo ingenuo de sus amigos revolucionarios, incapaz también de pertenecer del todo a la élite decadente cuya historia resuena en cada uno de sus apellidos, el personaje principal recorre la ciudad como un muerto viviente, suspendido para siempre en un limbo sin remedio.

El colapso de la ciudad letrada

Tal como ha quedado de manifiesto hasta este punto, el diagnóstico que hace Caballero del limbo en que está inmerso el personaje principal de *Sin remedio* es sintomático de la época en que se sitúa la novela. Visto desde el punto de vista de la figura del letrado, ese limbo tiene que ver con la imposibilidad de comprender y de sintetizar la propia situación y la del medio más inmediato. Imposibilidad que, a su vez, tiene un correlato histórico concreto, al que la crítica no ha prestado la atención debida. Si las décadas del cincuenta y sesenta estuvieron marcadas por el optimismo de los letrados en Colombia, quienes —como lo constata la primera generación de violentólogos— contemplaron por primera vez la posibilidad de que su función fuera fundamental para comprender el país y llevar a cabo una transformación estructural a partir de esa comprensión, las siguientes décadas estuvieron marcadas por un creciente escepticismo frente a esa posibilidad. Al centrarse en la experiencia alienante de un letrado bogotano durante esos años de desencanto, *Sin remedio* explora la bancarrota no solo de la élite letrada, sino de la labor del letrado en sí misma.

La novela introduce, en esa medida, una nueva postura literaria frente a los problemas sociales y políticos del país. Al poner en primer plano la imposibilidad de comprender y de sintetizar la realidad nacional a partir de los modos de abstracción que tradicionalmente han constituido el baluarte de los letrados en Colombia, *Sin remedio* da cuenta del colapso de la autoridad letrada. Si, tal como lo propone Ángel Rama (1998), esa autoridad se consolidó como “una suerte de religión secundaria [...] pertrechada para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el XIX” (p. 37), la novela de Caballero pone de manifiesto que en la Colombia de finales del XX era ya evidente la bancarrota de ese ídolo. En esa medida,

Sin remedio puede ser leída como el rito de pasaje —lleno de *pathos* trágico— del letrado que constata su nuevo estatus de agente marginal en un medio hostil en el que las palabras ya no valen nada.

Desde este punto de vista, Escobar sería el protagonista de un proceso de dislocación simbólica de la figura del letrado en Colombia. Esta lectura ofrece la posibilidad crítica de aproximarse a la historia reciente del país desde una dialéctica no ya del progreso, sino del fracaso. Tal atisbo sugiere la necesidad de repensar el papel del letrado como actor político. Al privilegiar el punto de vista de un poeta frustrado, sumido en el desencanto y la abulia, *Sin remedio* pone en tela de juicio el poder transformador de la escritura. La postura abiertamente marginal que se trasluce en la novela pone al letrado en una situación de orfandad con respecto a los poderes y saberes institucionalizados, pero al mismo tiempo abre la posibilidad de articular un discurso literario intransigente, independiente y original, que reivindica el papel del escritor como testigo crítico de su tiempo.

Dicha posibilidad trae consigo una nueva perspectiva en torno a la función de la ficción literaria en la interpretación del pasado y en la articulación de discursos sobre el presente y el futuro que se oponen tanto a la mirada mítica como a la institucionalización de la narrativa histórica. *Sin remedio* pone en primer plano la posibilidad de articular, desde la literatura, una crítica de los presupuestos epistemológicos en que se ha basado hasta ahora el estudio de las diversas manifestaciones de violencia que han definido la historia reciente de Colombia. Al privilegiar la experiencia del letrado urbanita incapaz de sustraerse a las condiciones de su medio, Caballero señala la necesidad de reconocer la validez de un punto de vista que no es el del intelectual capaz de hacer un diagnóstico divorciado de su propia experiencia. Caballero desdibuja así la imagen del *homme de lettres* cuya autoridad moral le exigiría cumplir una función formativa en tiempos de deformación nacional.

La lectura que aquí propongo de la novela de Caballero busca, ante todo, reivindicar el componente no solo estético, sino también ético, que en ella se trasluce. Tal como lo he mostrado a lo largo de este artículo, ese componente va más allá de la posibilidad que la novela ofrece al lector de “reflexionar sobre su realidad, sobre su condición de colombiano” (Padilla Chasing, 2019, p. 28). Si bien este es un aspecto importante del ejercicio literario por el que apuesta Caballero, leer su novela en clave

de texto edificador de vocación estrictamente nacional resulta insuficiente en la medida en que esa lectura reduciría la obra a parroquialismos culturales y a localismos de corto alcance.

Sin remedio resiste tal aproximación en la medida en que logra desembarazarse de los atavismos del realismo mágico y de las convenciones estéticas de las novelas de la Violencia para poner en primer plano a un personaje cuya crisis existencial es sintomática del colapso de la voluntad como fenómeno histórico, es decir, como destino de una época. Nietzsche, cuya comprensión de ese destino sigue siendo un punto de referencia obligado, recurrió a la ficción literaria para personificar la enfermedad y el remedio.⁵ Siguiendo esa senda intelectual, que hace de la literatura un medio privilegiado de análisis histórico-filosófico, Caballero diagnostica con especial agudeza una crisis sin precedentes, la cual se manifiesta en una serie de crisis cotidianas que constituyen el síntoma de una ruptura fundamental en el discurso letrado de la Colombia de finales del siglo xx.

Esa ruptura cristaliza en el proceso de-formativo que la novela rastrea, el cual, en la medida en que no desemboca en ninguna síntesis, sugiere el colapso de la autoridad moral del escritor en tiempos de violencia. Sin embargo, esto no significa que *Sin remedio* sea un acta de derrota firmada por un escritor que, ante la crisis social e histórica que presencia, se abandona a la apatía radical de su *alter ego* literario. Después de todo, Antonio Caballero no es Ignacio Escobar. En esa medida, la novela de Caballero admite el mismo juicio crítico propuesto recientemente por Michel Onfray (2017) a propósito de la ficción literaria de Michel Houellebecq, quien, según Onfray, articula —a través de una mirada mordaz e intransigente— un agudo diagnóstico del presente a la vez que logra tomar distancia de la patología social que ese diagnóstico revela (p. 20).

La potencialidad crítica de *Sin remedio* brota de una vocación literaria análoga, que le permite a Caballero superar la abulia de Escobar para dar concreción estética al *ethos* sociohistórico del que la novela es simultáneamente producto y reflejo. En consonancia con la idea de Vattimo (1988) de que un nihilismo consumado supone una llamada a la ficcionalización de la experiencia de la realidad como única

5 En *Así habló Zaratustra* queda ya sintetizada la abulia ontológica que sigue definiendo la historia de Occidente. Tal como lo expresó Susan Sontag (2013) en una entrevista con la revista *Rolling Stone* en 1978: “Our society is based on nihilism. I mean, nihilism isn’t some modernist invention of avant-garde artists, it’s at the very heart of our culture” (p. 45).

posibilidad de libertad (p. 29), Caballero escribe la novela que su personaje no logra escribir. El mejor tributo que se puede rendir hoy a ese gesto de afirmación estética es mirar con atención al espejo que nos ofrece *Sin remedio*.

Referencias bibliográficas

- Bakhtin, M. (1986). The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Towards a Historical Typology of the novel). In C. Emerson y M. Holquist (Eds.). *Speech Genres and Other Essays* (pp. 10-59). Austin: University of Texas Press.
- Barreto Rozo, A. (2011). *La generación del estado de sitio: el juicio a la anormalidad institucional en la Asamblea Nacional Constituyente de 1991*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Benjamin, W. (1999). Critique of Violence. In *Selected Writings, Vol. I*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Caballero, A. (2004). *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara.
- Del Noce, A. (2014). *The Crisis of Modernity*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- García Márquez, G. (1983). Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia. En J. Gilard (Comp.). *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)* (pp. 726-731). Bogotá: Penguin Random House.
- Karl, R. (2018). *La paz olvidada: políticos, letrados, campesinos y el surgimiento de las FARC en la formación de la Colombia contemporánea*. Bogotá: Lerner.
- Lleras Camargo, A. (1976). *Escritos selectos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Onfray, M. (2017). *Miroir du nihilisme: Michel Houellebecq éducateur*. Paris: Galilée.
- Padilla Chasing, I. (2019). *Sin remedio: una novela sobre la indiferencia y el escapismo colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Paglia, C. (1990). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New Haven: Yale University Press.
- Pécaut, D. y González, L. (1997). Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia. *Desarrollo Económico* 36 (144), pp. 891-930.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Sontag, S. (2013). *The Complete Rolling Stone Interview*. New Haven: Yale University Press.
- Traba, M. (1975). Problemas del arte en Latinoamérica. En *Mito, 1955-1962: selección de textos* (pp. 217-228). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Vattimo, G. (1988). *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

NARCOTRÁFICO Y DISOLUCIÓN FAMILIAR EN *HIJOS DE LA NIEVE* (2000) DE JOSÉ LIBARDO PORRAS*

DRUG TRAFFICKING AND FAMILY DISSOLUTION IN
HIJOS DE LA NIEVE (2000) BY JOSÉ LIBARDO PORRAS

Daniel Felipe Osorio Correa¹

* **Cómo citar este artículo:** Osorio Correa, D. F. (2020). Narcotráfico y disolución familiar en *Hijos de la nieve* (2000) de José Libardo Porras. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 129-150. DOI: <http://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a07>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-9800-5138>
feliposo10@gmail.com
Instituto de formación docente Salomé Ureña, República Dominicana

Resumen: la novela *Hijos de la nieve* tematiza las consecuencias del narcotráfico en una familia de extracción popular de Medellín en los años 80. El narcotráfico, por un lado, degrada axiológicamente al hijo mayor, Capeto, y, por otro lado, ocasiona la inevitable disolución del tejido familiar. Propongo que la novela construye una alegoría entre sociedad y narcotráfico, en el que cada miembro de la familia González representa a un actor social de la época.

Palabras clave: descomposición familiar; *Hijos de la nieve*; Medellín; narcotráfico; sociocrítica.

Abstract: The novel *Hijos de la nieve* deals with the consequences of drug trafficking in a low income family in Medellín during the 1980's. Drug trafficking, on one hand, axiologically degrades the eldest son, Capeto, and on the other, causes the inevitable dissolution of the family unit. I propose that the novel constructs an allegory between society and drug trafficking, in which each member of the González family represents a social "actor" of the time.

Keywords: family decomposition; *Hijos de la nieve*; Medellín; drug trafficking; sociological criticism.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 25.01.2020

Aprobado: 27.04.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

Aunque resulte difícil de creer que muchos jóvenes de las barriadas de Latinoamérica siguen idolatrando la figura de Pablo Escobar y anhelando seguir sus pasos, dado que el periodismo ha contado las atrocidades que él y su banda de criminales hicieron en la década de los 80 y principios de los 90, se puede constatar fácilmente que permanece la fascinación por el “Capo de capos” entre muchos de estos adolescentes precarizados. Ana Cristina Uribe (2018), en *Medellín a oscuras*, transcribe algunos fragmentos de la entrevista que realizan en el documental *Narconovelas (por etnológica)*, del 2014, a jóvenes de barrios marginales que ven esas producciones:

—¿En esas escenas ustedes a quién le hacían fuerza? —pregunta el hombre.

—Al capo, obvio —responde un coro de mínimo tres niños.

—Yo no sé. Porque uno desde el principio empieza con la idea de que el capo es el bueno... entonces uno ya desde el principio... el capo ya tiene las de ganar, el gobernante [...].

—¿Y qué es lo bueno de ser Pablo Escobar? —vuelve a preguntar el hombre.

—Que él tiene muchas fincas y él se puede esconder.

—Y esas fincas son muy secretas.

—Y él tiene mucho dinero. Y él contrata amigos.

—Y él tiene muchos amigos, muchas armas.

—Él fue malo, pero hizo muchas cosas buenas por Medellín.

—Él fue malo por el hermano.

—Él ayudó a los pobres (pp. 14-15).

Las explicaciones al hecho de que persista una imagen positiva del más sanguinario narcotraficante de la historia de Colombia son múltiples. Se pueden señalar algunas: la proliferación de producciones culturales que reproducen en esta figura al hombre astuto que supo conseguir dinero y fue capaz incluso de desafiar a un Estado; la representación social que sigue transitando en las barriadas de Medellín y que lo presenta como el padre, hijo y hermano amoroso, y el filántropo financiador de barrios, hacedor de iglesias y canchas de fútbol; la continuación de las condiciones de desigualdad y de precarización de los niños y jóvenes de estos barrios, que los lleva

a pensar en imitar el camino de Escobar para obtener una vida soñada. Contrastar dichas representaciones para entender lo ocurrido y para no seguir reproduciendo pequeños narcos y sicarios es el espíritu que orienta muchas producciones culturales que entienden que caer en la exotización de la vida del delincuente o trivializar lo ocurrido puede ser redituable para el artista o productor, pero no permite entender un fenómeno tan complejo que entroncó en todas las instituciones y espacios de sociabilidad de los colombianos y que sigue determinando nuestra historia.

En la literatura, la re-creación de la figura del narcotraficante y de los efectos producidos por las estructuras criminales que se nutren económicamente de este negocio ha generado un corpus que se ha denominado literatura del narcotráfico, debido al anclaje temático de estos textos literarios (cuentos y novelas) con sus referentes sociohistóricos. No se incluyen los textos que abordan la drogadicción o la criminalidad, y tampoco aquellos escritos por narcotraficantes, en calidad de testimonio periodístico y no de ficción, pues no profundizan en el fenómeno social del narcotráfico. Este corpus literario ha aumentado en los últimos años en Colombia y algunos de los escritores más reconocidos del país como Laura Restrepo, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Juan Gabriel Vázquez, Héctor Abad Faciolince, Darío Jaramillo Agudelo, entre otros, lo han convertido en eje de sus producciones. De la misma manera, la crítica literaria se ha ocupado de valorar recientemente estos relatos, superando un prejuicio de vieja data que asume que tematizar los escenarios de violencia es una manera de reproducirlos, de apologizarlos.

Un escritor que ha abordado el tema del narcotráfico en sus producciones narrativas es el antioqueño José Libardo Porras (1959-2019), quien produjo una nutrida obra compuesta por novelas, libros de cuentos y poemarios. Algunos de estos libros fueron premiados en concursos literarios nacionales: en 1996 ganó dos premios. De un lado, el Premio Nacional de Literatura, en la categoría de cuento, por el libro *Historias de la cárcel de Bellavista*; por otro lado, el Primer lugar en el Concurso Literario Cámara de Comercio de Medellín por *Seis historias de amor, todas edificantes*. El Premio Novela Inédita para Autor con Trayectoria lo ganaría dos veces: en el 2015 con la novela *Adentro, una buena* y en el 2018 con la novela *Lucky*. Fuera de ellos se encuentra *Hijos de la nieve* (2000), el séptimo de doce libros que publicó y, aunque no ha ganado premios en concursos literarios, es probablemente el más conocido del autor.

Hijos de la nieve hace parte del corpus literario sobre el narcotráfico que tematiza el flagelo en la región de Antioquia. Este corpus está formado por novelas como *Cartas cruzadas* (1995), *En voz baja* (1999) y *Angosta* (2003), las cuales “coinciden en hacer una sanción negativa del negocio y de la actitud de beneficio y connivencia de la sociedad respecto de los narcotraficantes. El narcotráfico aparece señalado directamente como causa fundamental del disloque social y la pérdida de valores” (Osorio, 2014, p.179). La actitud de connivencia que señala Osorio es el eje fundamental de la novela de Porras que, además de hacer una descripción pormenorizada del circuito de la droga, profundiza en la relación que sostuvo la sociedad con el narcotráfico en el momento en el que empezó a irrigar la debilitada economía de la ciudad.

Para precisar la interpretación que orienta la novela utilizaré la noción de medio ideológico que propone Bajtín en *El método formal de los estudios literarios*. El autor ruso reconoce la literatura como una de las formas de las ideologías, no como el vivo reflejo de la realidad. Esto quiere decir que cualquier novela, perteneciente a cualquier época, no representa el funcionamiento real de los valores, las interacciones sociales y económicas que opera en dicho contexto, sino una imagen refractada de la vida, una percepción ideológica de un solo sujeto: “La literatura ‘refleja’ al hombre, su vida y su destino, su mundo interior, siempre dentro de un horizonte ideológico; allí todo se realiza en el mundo de los parámetros y valores ideológicos” (Bajtín, 1994, p. 60).

Para hablarnos del medio ideológico, Bajtín va a plantear la noción de *ideologema*, llamada también por el autor “producto ideológico”. Esta puede ser entendida como la materialización de una orientación ideológica del sujeto. Orientación que está determinada por el entrecruzamiento de las distintas formaciones ideológicas que atraviesan su formación social. En la literatura “Solo al plasmarse ideológicamente, al refractarse por el prisma ideológico, la vida como conjunto de determinadas acciones se convierte en argumento, tema, motivo. Una realidad aún no refractada ideológicamente, cruda, por decirlo así, no puede formar parte de un contenido literario” (p. 61). En este sentido, la tarea para el investigador de los estudios literarios, al trabajar con ideologemas, consiste en determinar la orientación ideológica de determinado texto, y la lectura de ciertas coordenadas históricas particulares. Establecer, en síntesis, cuál es el horizonte ideológico de su creador.¹

1 En el análisis que hago sobre la novela, construyo el ideologema *narcotráfico* en función de identificar la orientación ideológica que ofrece la novela sobre la relación entre narcotráfico y sociedad en el contexto paisa.

Además de expresar la disolución familiar que ocasiona la inmersión de una familia de extracción humilde en el mundo del narcotráfico, *Hijos de la nieve* presenta el circuito de la cocaína en Colombia: Capeto empieza como mula de pasta de coca y, a medida que va ganando experiencia, asciende hasta conseguir una pequeña fortuna que le permite dedicarse a gerenciar su propia empresa. Con un rigor casi periodístico, la novela informa los insumos y las cantidades con las que se procesa la coca, las formas en las que se empaqueta y se distribuye, las empresas que sirven de fachadas para lavar el dinero de la droga, los intermediarios en cada una de esas fases, la corrupción de las instituciones estatales, entre otras consideraciones asociadas al negocio.

A pesar de las bondades señaladas en el párrafo anterior, la novela ha sido poco estudiada y los críticos que se han ocupado de ella lo han hecho como parte de trabajos más amplios en torno del corpus literario del narcotráfico en Colombia. En *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y en México*, Alberto Fonseca (2009) analiza la forma en la que el autor construye el relato, a partir de “la relación existente entre el presente de la narración (monólogos) y el pasado de la historia de Capeto y su progreso en la mafia (narrador en tercera persona)” (p. 116). Fonseca señala que esta estrategia narrativa permite que “nos acerquemos a diferentes puntos de vista sobre la caída familiar” (p. 116). Por otra parte, el crítico concluye que las distintas formas de hablar de los personajes de la novela generan una “heteroglosia” textual que expresa la manera en la que distintos sectores de la sociedad antioqueña se relacionaron con el narcotráfico. Por su parte, en *El narcotráfico en la novela colombiana*, Óscar Osorio (2014) indaga en la lectura del mundo que ofrece la novela. Para este crítico, “La novela se concentra en el proceso de degradación de los integrantes de una familia y, a través de ella, se muestra el proceso de descomposición de la sociedad toda” (pp. 125-126). A su juicio, el final trágico de los personajes de la novela orienta una lectura sancionadora de la corrupción del tejido social antioqueño como consecuencia del narcotráfico. El punto de vista que orienta dicha valoración es, señala Osorio, “el de la sociedad tradicional paisa” (p. 126).

Ambos críticos coinciden en señalar que la novela expresa la ruptura del núcleo de la familia tradicional antioqueña como consecuencia del ingreso al negocio de uno de sus miembros. Participo de esa apreciación, pero quiero profundizar en la clave alegórica que propone la novela, que es la de una sociedad que permitió el ingreso

del narcotráfico. Para ello, divido la novela en tres momentos que dan cuenta de la propuesta ideológica que la orienta: primero, el preingreso de Capeto al narcotráfico, “ritual” que explora el panorama social que atraviesa un joven de bajos recursos en una sociedad estancada; segundo, el ingreso a la redes del narcotráfico y la inevitable degradación axiológica de su subjetividad y la de su familia; tercero, el “castigo” y arrepentimiento de los miembros de la familia, lo que señalaría, siguiendo la clave alegórica, las transformaciones que provoca el narcotráfico al tejido social antioqueño.

Preingreso al mundo del narcotráfico

El narrador de la novela es omnisciente y heterodiegético, y el tiempo de la narración es simultáneo con el tiempo de la historia. Tales decisiones estéticas hacen que el lector sea “testigo” de la inserción del protagonista en el mundo del narcotráfico y el progresivo deterioro tanto de su axiología como la de su familia que se deriva de esta decisión. Los primeros capítulos de la novela presentan la situación vital de Capeto. Él es un adulto joven que, como el resto de su familia, se dedica de tiempo completo a la empresa de empacar pasas, con lo que apenas se sostiene la economía del hogar. Capeto es un joven tímido e imaginativo que se habla a sí mismo a través de las cosas con las que se va encontrando:

Desde una mesa interior en El Chócolo De la 70, ante un vaso de cerveza y un cenicero, ve pasar a los estudiantes de La Bolivariana. Dos peludos con carpeta en una mano y regla T en la otra se afanan a clase; los siguen una pareja de angelitos abrazados, ella de minifalda y blusa ombliguera, una nalga arriba otra abajo una nalga arriba otra abajo al caminar, él con jean y tenis desgastados y sucios. A estos les luce todo, hasta la mugre, le dice un laurel que crece en la acera del frente y el viento agita. En sentido contrario, tres bellezas fugadas de la pantalla de la tele o de una revista, luego otras dos y a tres o cuatro pasos, uno con cara de profesor o de empleado bancario, que al fin de cuentas se confunden [...] Capeto, le informa una veranera raquítica que la sombra de un laurel achicopala. Tu vida está a años luz de la vida gorda de aventuras y encantos que a esos estudiantes de la Bolivariana aguarda. Sos un pintado en la pared, un chichipato, Capeto. Se ve encorvado sobre la mesa de trabajo llenando cajitas de uvas pasas infinitamente mientras ellos construyen edificios o salvan vidas (Porras, 2000, p. 9).²

2 La expresión *Chichipato* tiene una connotación negativa en la sociedad antioqueña, pues está asociada a la condición de pobreza que, como se indicará más adelante, es una expresión de la mediocridad en la realización vital del hombre de esta región.

Capeto es un personaje con el ego socavado por la conciencia de pertenecer a una clase social con una mínima posibilidad de movilidad económica y de ascenso social. Dado que reprobó el examen de ingreso a la universidad pública, no tiene la posibilidad de escalar en la pirámide social a través del estudio:

[...] igual a los que planean la manera de gastar e invertir el gordo del Sorteo Extraordinario de Navidad antes de ganarlo, e incluso siguen haciéndolo después de declarado el ganador, fantasea: una parte de su sangre le dice que aún es posible ser feliz con una muchacha como cualquiera de esas: vos médico y ella abogada o ingeniera o arquitecta, con varios hijos, tres o cuatro, rubiecitos, en una casona entre los bosques del Poblado (p. 10).

Sin embargo, él mismo expresa su escepticismo, incluso, con respecto a la relación causal entre egresar de la universidad y conseguir empleo como profesional. Capeto piensa: “¿Para qué ser profesional, para terminar de taxista?” (p. 9).

La sociedad que se bosqueja en esta primera parte de la novela es desigual, no garantiza el derecho a la educación ni posibilidades de ascenso social para los jóvenes que pertenecen a las comunas. Esta es la misma situación que atraviesa Medellín en los años 80. Son varias las causas que explican la peculiaridad social de la ciudad. Por una parte, atraviesa una compleja coyuntura socioeconómica desde inicios de la década de los 70 que se profundizará en los años 80. Una de las razones está asociada al contexto económico internacional:

Los grandes centros latinoamericanos de difusión del modelo de industrialización sustitutiva y de sus doctrinas, Argentina, Brasil, México y Chile, empezaban a experimentar una profunda crisis del modelo que, en el contexto mundial del shock petrolero y el aumento internacional de las tasas de interés, llevaría a los pocos años a la crisis de la deuda externa y al consiguiente “ajuste fiscal” (Reina Echeverry, 1992, p. 58).

Además, en el ámbito regional el clima de recesión económica se agudizó más por el retraso infraestructural que vivía la ciudad y que se debía, en gran medida, a la ausencia de capitales extranjeros en la economía local. La que en alguna ocasión había llevado orgullosa el título de ser “la ciudad industrial de Colombia” se hallaba atrasada en el proyecto de convertirse en una metrópoli con respecto de Cali y Bogotá.

La diferencia entre Capeto y los jóvenes estudiantes a los que observa es absoluta. Su diferencia frente a esos otros, que “les luce todo, hasta la mugre”, simboliza la progresiva escisión de Medellín en dos ciudades completamente antitéticas: la del plan y la de la loma, la urbana y la de inmigrantes campesinos de la comuna. En este sentido, el texto recalca que el origen de la familia de Capeto es rural:

Capeto, como si leyera un periódico de ayer, lo oye repetir su video sin fin sobre las maravillas del éxito. Recuerda al campechano de Támesis que, cuenta su padre, a los políticos que iban a prometer y a engatusar se les arribaba preguntándoles: ¿Y qué hay pa yo, doctor? Sonríe (Porras, 2000, p. 8).

La memoria de vieja data que se presenta en la novela con el recurso del recuerdo de Capeto hace alusión a la ciudad que se convierte desde finales de los cuarenta en el epicentro de la migración del campo a la ciudad en la región Andina. Miles de familias campesinas llegaron por la centralidad de la región con respecto a los lugares donde se concentró la Violencia y por el auge de la industria textil en los 50. Sobre la época de la Violencia en Colombia, Marco Palacios (2002) define este periodo como “unos 20 años de crimen e impunidad facilitados por el sectarismo (1945-1965) que dislocó la vida de decenas de familias y comunidades [y que] en las regiones andinas y en los llanos orientales, un 40% de la población padeció directa o indirectamente su impacto” (p. 193).

La ciudad a la que llegaron estas personas no las incluyó en su proyecto y, por el contrario, las marginalizó. Además de los contrastes geográficos señalados, la diferencia se fragua en la forma de hablar, pues una emplea “bien” el español mientras la otra lo hace de manera “incorrecta”; y bajo una supuesta diferencia racial, la una se asume como mestiza y la otra como blanca. Capeto ha introyectado esa idea y asume un blanqueamiento racial a partir de la procreación con una persona perteneciente a esa otra Medellín. El dispositivo ideológico que opera en este planteamiento indica que procrearse con una persona de la otra Medellín equivale a blanquearse.

Tales procesos de exclusión y de marginalidad, de violencias residuales que traen consigo las familias de desplazados por la violencia, sumados a la falta de acceso a derechos básicos de salud y educación, van a profundizar la crisis de la ciudad desde

la década del 60. A la violencia y las exclusiones sociales referidas hay que sumar el desencanto de estos jóvenes por una ciudad que no los convoca política ni culturalmente. En el plano político local, la desaparición de los patriarcas políticos de la época de la Violencia coincidió con el desmonte del Frente Nacional (1958-1974). La ausencia de liderazgo en los dos partidos tradicionales fue suplida por una nueva generación de tecnócratas clientelistas que ocasionaron el desencanto de los adeptos de ambos partidos. De igual manera, la izquierda en Colombia se había fragmentado desde finales de los años 60 y no había logrado capitalizar la falta de credibilidad en los partidos tradicionales. El resquebrajamiento de la política local se puede ver traducido en las altas tasas de abstencionismo electoral que reinaron durante los años setenta.

Por otra parte, en el ámbito cultural, el proyecto de la antioqueñidad asociado a la idea del campesino cafetero ya no seducía a las nuevas generaciones que pedían a gritos nuevos modelos culturales. Aunque movimientos artísticos como el punk y el *rock* oxigenaron la escena cultural de la ciudad, la actitud que predominó entre los grupos de élite fue, de acuerdo con Salazar (2012), la “afirmación de lo pasado y el bloqueo a las expresiones de modernidad que intentaban ganar un reconocimiento social en el espacio urbano” (p. 31). Para este autor, el enclaustramiento cultural contribuyó al “agravamiento de la problemática urbana en ebullición y favoreció la emergencia de nuevos parapoderes y contrapoderes en las dos décadas posteriores” (p. 31). Lo anterior favoreció la aparición y el prestigio de un nuevo actor social en la ciudad: el “traqueto”.

En ese contexto de escasas oportunidades en el que se ubica el cronotopo de la historia, intempestivamente jóvenes precarizados empiezan a presumir objetos costosos que no tienen forma de adquirir por la vía de la legalidad. Capeto lo atestigua cada que lo visita su amigo Nelson, antiguo compañero de colegio que “En una Yamaha 750 rugidora se apea con seguridad, dueño de sí, orgulloso de su máquina” (Porrás, 2000, p. 10).

El texto expresa la disyuntiva de Capeto. Por un lado, le espera una vida honesta, pero sin posibilidad de promoción social y sin acceso a estos bienes. Por el otro, una vida con posesión de estos bienes, pero del lado de la ilegalidad. A la situación social esbozada se debe sumar la presión propia de la lógica consumista de un mundo globalizado en el que vales por lo que tienes. De acuerdo con Erna von der Walde

(2000), la Medellín de los años 80 “es apenas un escenario de lo que se anuncia para otros muchos lugares del planeta en tiempos de globalización: el vaciamiento de sentidos, el cierre de horizontes, el desencanto en un mundo que predica el consumo como única forma de pertenencia ciudadana” (p. 225). Esta pulsión desbordada por el consumo se expresa siempre en unas marcas particulares, que a su vez construyen un estereotipo. Aunque en *Hijos de la nieve* no se profundiza en estas marcas, en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994), el joven sicario Wilmar le pone nombre propio a sus deseos materiales: “quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá” (p. 91).

De regreso con Porras, la focalización del narrador omnisciente que detalla el sentir de Capeto es fundamental para expresar las motivaciones, miedos y dudas del personaje principal. Esta etapa se caracteriza por la duda del protagonista entre seguir siendo pobre toda la vida o ingresar al mundo del narcotráfico y vivir una vida como los jóvenes que pertenecen a la otra Medellín. La disyuntiva de Capeto revela una azarosa incertidumbre en el personaje y complica su sistema axiológico o sus valores individuales, al tiempo que los familiares. Ser pobre en tanto signo de desprestigio social y exclusión de clase; ser mafioso, desafiar el orden hegemónico y situarse respecto a una clase social emergente. Aunque el ejemplo de sus padres como personas laboriosas y honestas lo invitan a permanecer en la legalidad, la seguridad de seguir siendo un “chichipato” toda la vida horada el ego del personaje. En su emblemático texto *La familia en Colombia. Trasfondo histórico*, Virginia Gutiérrez de Pineda (1994) explica la importancia que tiene el dinero en el hombre antioqueño como máxima realización vital:

El capital financiero activo y crediticio, que cada individuo puede tener en su haber, conforma el denominador en que cristaliza su realización de ser adulto y el indicador que lo sitúa dentro de su comunidad. Los demás factores son meras contingencias subordinadas, porque solo cuenta para identificarlo y para situarlo lo que ha sido capaz de crear o de poseer económicamente y la manera como lo vierte dentro de su sociedad (p. 406).

Siguiendo a la autora, no conseguir riqueza equivale en este intrincado complejo sociocultural de la “Montaña” a una subrealización del proyecto de vida del adulto. Es importante agregar que en el hombre antioqueño existe cierta flexibilidad ética

frente a la forma de granjearse los recursos. Esto se revela con singular potencia en los refranes “hay que intentar ser rico de manera legal, pero si no se puede, hay que ser rico como sea” y “Disponer de dinero es lo importante, propio o ajeno es secundario”. Gutiérrez de Pineda (1994) hace alusión a esa condición arraigada el *ethos* del hombre antioqueño:

En esta simbiosis de la religión y de la economía, hallamos un rasgo más de interrelación entre las dos: existe la creencia común de que la moral es elástica en la obtención del triunfo en los negocios o actividades productivas de cada individuo. Una gran plasticidad de acción se permite en la ética económica. Así como en el mundo de la economía no hay en la Montaña restricción o limitación de actividades lucrativas, tampoco existen inhibiciones en el comportamiento que se debe seguir con el objeto de alcanzar el éxito monetario. Encuestando a este respecto se observa en la conciencia popular una amplísima elasticidad, hasta el punto de que los canales de realización de la meta económica pueden adquirir la más variada y compleja expresión en función de los fines buscados. Mientras la moral religiosa se focaliza más en el campo de la ética familiar, relacionada con la acción productiva ninguna o escasas inhibiciones deterioran o anulan su libre acción. Y esta libertad, que no solo está en relación con la justicia divina, halla, como es lógico suponer, una amplia gratificación en la cultura: en la economía antioqueña la obtención de la meta legitima los medios (p. 386).

Recapitulando, la importancia de la adquisición de dinero y la flexibilidad ética frente al origen de los recursos constituyen un terreno fértil para el ingreso triunfal del narcotráfico en la sociedad antioqueña. El preingreso al mundo del narcotráfico expresa la situación de una ciudad en la que pululan jóvenes como Capeto: precarizados, y disminuidos en su ego por el efecto de diversos mecanismos de exclusión social. Estos jóvenes encuentran en el narcotráfico la posibilidad de acceder a bienes de consumo globales que prometen otorgar un sentido a la experiencia vital. En la siguiente etapa se indaga en las consecuencias del ingreso de Capeto a una red del narcotráfico. Especialmente, se expresa la degradación axiológica personal y familiar progresiva, además de la sustitución de los valores que sustentaban el núcleo familiar.

Inmersión en el narcotráfico: descomposición axiológica y disolución familiar

El ingreso de Capeto al mundo del narcotráfico genera rechazo por parte de Genaro, su padre y, por tanto, “jefe de hogar”, en consonancia con la estructura familiar tradicional

antioqueña. Cuando este se entera del origen del dinero que empieza a abundar en la casa, le reprocha a su esposa, pero no se atreve a confrontar a su hijo. El padre se lamenta: “—Yo sabía, hija, que lo de ese muchacho no era nada bueno. Quién sabe qué clase de aves serán el tal Villa y el tal Gilberto Álvarez. ¡Y el Carlos Alberto metido con ellos!” (Porras, 2000, p. 45). Luego, cuando sospecha que el dinero ha ingresado a la casa con el beneplácito de su esposa, le reclama: “—Mija, ¿usted sabía?... Contésteme: ¿usted sabía? Hay un silencio espinoso. Ella asiente” (p. 45). Esa certidumbre no se canaliza en una oposición al dinero, más bien se expresa a modo de pataleta hacia su esposa, a quien recrimina por aceptar el dinero mal habido: “—Yo no quiero saber nada de esa plata que él consigue. ¡Esa plata es maldita! ¡Es el cagajón del diablo! (p. 87).

Las citas anteriores expresan la desaprobación que el jefe del hogar hace con relación al dinero del narcotráfico. El “pecado” de Genaro consiste en lamentarse con su esposa en lugar de ofrecer resistencia directa a Capeto. Genaro representa la sociedad antioqueña que rechaza moralmente el ingreso del dinero del narcotráfico a la sociedad antioqueña, pero que en un principio no le hace frente a dicho lucro y luego se ve ampliamente superado por la magnitud del fenómeno. De esta manera, Genaro encarna los valores (honestidad, reivindicación del esfuerzo inherente al trabajo) que se van a sustituir por los que promueve el narcotráfico.

Luzmila, la madre de Capeto, acepta el ingreso de la economía de la droga en la casa y, aunque ofrece un tibio rechazo moral, prefiere hacerse la de la “vista gorda”. Esta situación se puede observar cuando Juan le pregunta reiteradamente a su hermano, Capeto, por un boleto de avión que encuentra en el cajón de su habitación. “—Por qué vas tanto a Puerto Asís? —pregunta Juan. La madre piensa: “¡Otra vez el bocaza!” (p. 43). En otro momento, la madre, que tiene como función en la estructura social antioqueña administrar la economía del hogar, recibe con agrado el dinero que le entrega Capeto y que supera ampliamente el del otrora negocio familiar de empacar pasas:

Doña Luzmila disfruta desentenderse de las culebras. Antes, al juntarse pensiones de colegios, servicios públicos y arriendo, como si de esos pagos dependiera la vida de cada uno de sus hijos, arañaba cuanto peso podía arañar a sus necesidades; la aterrizzaba el solo riesgo de incumplir, pues compartía con su esposo la idea de que la mayor fortuna es un buen crédito. Ahora, nunca falta lo preciso y más, y después de pagar se siente como si hubiera acabado de almorzar y pudiera darse una siestita (Porras, 2000, p. 47).

Luzmila representa la sociedad tradicional que no opone mayor resistencia al narcotráfico y que prefiere el recurso de la omisión, del silencio, del ocultamiento —sobre todo por el temor a la reacción de Genaro—, pues disfruta del alivio a las afugias económicas cotidianas. Coincide el caso de Luzmila con el de la mamá de Pablo Escobar, que en entrevista con Alonso Salazar (2012) señala que

Pablo llevaba una pequeña temporada matriculado en Contaduría en la Universidad Autónoma hasta que, preocupado por la pobreza de la familia le notificó una noche a doña Hermilda que abandonaría los estudios: “Yo le agradecí su intención de colaborar —dice doña Hermilda—; no me pareció mal que le encontrara gusto al dinero, porque si uno no mantiene un peso en el bolsillo, se mantiene aburrido, triste, cabizbajo, no le encuentra salida a la vida. Y Pablo, con la enseñanza aprendida, solía decir: yo pobre no me muero, para mí primero Dios y después la plata” (Salazar, 2012, p. 32).

Luzmila en la ficción y Hermilda en la realidad expresan la aceptación que las mujeres hacen del dinero ilegal como propulsor de la economía hogareña, pues son estas las encargadas de administrar todo lo concerniente con el hogar. Su entrada a la estructura más importante de la sociedad antioqueña simboliza, por lo tanto, el ingreso al conjunto de la sociedad.

Con los hermanos menores de Capeto va a pasar algo distinto. Estos celebran sin ningún tapujo de orden moral el ingreso de Capeto al mundo del narcotráfico. Reconocen en este un camino expedito para superar las condiciones económicas en las que viven. Adriana y Juan representan nuevos actores sociales que se benefician abiertamente del dinero del narcotráfico, ella como esposa de un mafioso y él como parte de la pirámide delincencial que crea el narcotráfico. Con relación a la sustitución de valores, una de las consecuencias directas de este dinero en la familia es la renuncia de los dos a la lógica del esfuerzo asociado al trabajo honesto. Cuando el dinero se hace evidente, Adriana y Juan empiezan a hacer resistencia al trabajo de empacar pasas: “¿Cuándo podremos dejar esa trabajadera?” (p. 45), “¿Cuándo seremos ricos?” (p. 45). Pronto, celebran las consecuencias de este dinero en la familia: “No necesitamos trabajar” (p. 46), “Nos llegaron las vacas gordas” (p. 46), “Este trabajo de Capeto es muy chévere —comenta Adriana—. Al menos puede pagarnos todo sin problemas” (p. 47).

Esta etapa se caracteriza por la reconfiguración de la figura del “Jefe de hogar”. Superado como fuente de ingresos, Genaro pierde terreno con respecto a la función tradicional del padre en la estructura social antioqueña, que es la de soportar la economía hogareña, debido al dinero que empieza a llegar de manera alternativa, pero que rápidamente se convierte en la principal fuente de ingresos que irriga la casa de los González. Para Gutiérrez Pineda (1994), el contrato de facto de las mujeres de la Montaña hace que, cuando se casan, “el marido [sea quien] responderá económica y socialmente por su esposa, constituyendo complementariamente una fuerza nueva de apoyo al hogar primario de la misma” (p. 467). En este orden de ideas, cuando se desplaza al marido como la fuente de ingresos que soporta la economía hogareña, pierde su función en la estructura familiar:

Se va. Tira la puerta al salir. Ella [Luzmila] saca la cabeza de entre las cobijas, sus ojos llorosos, y apaga la luz. Esposa enamorada, ve en ese conflicto el origen de la ruptura definitiva. Se fue; no volveré a verlo. Se lo figura recorriendo las calles, huyendo de frío, huyendo de ella y sus hijos (Porras, 2000, p. 45).

Desplazado Genaro, Capeto se erige, entonces, como la nueva figura de autoridad. Por lo tanto, renuncia a la subordinación nominal:

A sus padres, los hombres ni siquiera les decían papá y mamá sino apá y amá. —Apá esto. Amá lo otro. Decirles papá y mamá o papi y mami, como Adriana, lo consideraban un mimo inconveniente para su condición humilde. En ese rústico apá o amá sus hijos les manifestaban su amor y les reconocían una dignidad de seres superiores y ellos lo sabían. Capeto deja de decirles apá y amá; los llama por sus nombres: Genaro y Luzmila. —Luzmila traéme esto, Luzmila tráeme lo otro (p. 47).

En concordancia con lo anterior, hay una sustitución de una economía familiar que dirige el padre y en la que participan todos por una economía que proviene de una sola fuente ilegal. Este cambio de modelo económico alegoriza lo ocurrido en la sociedad de Medellín cuando “La industria, ante la competencia del contrabando y la obsolescencia tecnológica, entró en decadencia, y miles de obreros fueron arrojados a las calles” (Salazar y Jaramillo, 1992, p. 77), y el narcotráfico se convierte en la forma en la que se aceita la estancada economía de la ciudad que se profundiza en las comunas por las condiciones de base que ya se han señalado. Esto quiere decir que

el dinero del narcotráfico que llega a las comunas a partir de múltiples interacciones sociales (subculturas del narcotráfico, regalos y donaciones del narco a particulares o instituciones, lavado de dinero, por ejemplo) se constituye en uno de los ingresos principales de las familias de las comunas de la ciudad.

Por otra parte, el ascenso de Capeto en el negocio del narcotráfico es directamente proporcional con su degradación axiológica. Revestido con un nuevo sistema de valores que le permite habitar ese violento mundo —que está asociado al detrimento del valor de la vida, de la honestidad y del esfuerzo, y a la consecución de dinero, el despilfarro y la ostentación—, no tiene problema en instalar un laboratorio para la producción de coca en su casa e ingresar a su hermano en la estructura del negocio como “cocinero”, so riesgo de muerte por la manipulación de los químicos usados para la elaboración de la pasta de coca: “¿No sabés lo peligrosa que es esa maricada? —le advierte Nelson—. En cualquier momento una explosión y no queda ni mierda... ¿Y quién te va a ayudar? Capeto señala con la cabeza a Juan” (Porras, 2000, p. 47).

El valor principal que pierde el protagonista, como se advierte en la cita anterior, es el de la vida. Esto se manifiesta en diferentes momentos del texto. En muy poco tiempo de haber ingresado en la estructura criminal, por venganza, dispone del asesinato de cuatro federales que habían retenido a su hermano y que le habían cobrado un rescate de 500 000 pesos: “Aparte de pagar, no tengo que mover ni un dedo. Óscar se encargará” (p. 67). En ese momento aún se confronta éticamente: “Su deseo era algún día dejar esa vida de pobre, no dedicarse a disponer asesinatos” (p. 67). Sin embargo, rápidamente resuelve su cuestionamiento con un refrán que indica las barreras morales que ha transgredido: “Todos tenemos que morir; nadie se muere en la víspera” (p. 67). Para Capeto, la muerte de cuatro seres humanos es un precio justo por haberlo chantajeado, pues el prestigio del maleante está fuertemente asociado con no “dejarse” de los otros. En esta lógica de la axiología, la idea del narcotraficante como el que “pega más duro”, disuelve cualquier posibilidad de medida, empatía y respeto por la vida de los otros.

Esta trasmutación de valores lo vuelve un tipo violento y agresivo, que amenaza con matar a un camarero porque no le consigue un whisky: “—Yo soy dueño de su vida, yo dispongo de su vida, si quisiera podría matarlo —le hundía el cañón del arma en la sien—. Deme un whisky” (p. 90). De la misma manera, se regocija con las historias de sangre. El lenguaje, que desvela las estructuras profundas del ser humano, manifiesta

ese nuevo *ethos* del personaje. Al contar la muerte de un mafioso a Juan, Adriana y Luzmila, “no sólo los impresiona el relato en sí, sino también la manera de contarlo: sus palabras fascinadas revelan encanto con la imagen sangrienta. Una situación que en otro tiempo podría descomponerle el estómago, ahora lo regocija” (p. 75).

No solo Capeto se degrada axiológicamente. Con él como proveedor de dinero y, por tanto, ejemplo de ser humano exitoso desde la perspectiva de un mundo alienado a lo material, Juan y Adriana pierden los valores inculcados por sus padres: “Juan habiendo sido siempre uno de los mejores alumnos, se echa en las petacas y lo reprueban [...]. Él piensa: para qué voy a estudiar con tantos doctores vendiendo cualquier maricada o manejando taxi, ni que fuera el más güevón” (p. 113). En el nuevo sistema de valores de Juan, el conocimiento no es importante. La novela expresa esta idea cuando él decide quemar sus libros y cuadernos.

¡Para qué esto! Entre las evoluciones de la llamarada, se ve en un carro último modelo por las calles de Belén, o en un apartamento donde ofrece fiestas como los jóvenes de las películas gringas. Se imagina en un palacio, tirado en un diván, rodeado de mujeres desnudas abanicándolo mientras le dan a beber licor con sus propias bocas, o en un yate de lujo en las costas de Cartagena (p. 119).

Aunque Juan ingresa a la estructura del narcotráfico como “cocinero”, lo que lo va a definir en el mundo de la ilegalidad será convertirse en un “jalador” de carros. Así, Juan representa un nuevo actor social que está por debajo del narcotraficante en la “pirámide” delincencial, y a quien este mira con desprecio: “Para Capeto los jaladores de carros pertenecen a una estirpe degradada, leprosos del mundo de los negocios, algo así como una clase baja cuyo contacto debe evitarse so pena de quedar contagiado” (p. 204). Juan es una subcultura del narcotráfico, ente parasitario que ha eclosionado por el crecimiento de la drogadicción de los jóvenes —especialmente, por el consumo del bazuco— y por la pérdida del valor del trabajo honrado.

Hacia mediados de los 80's [sic] había pues, en Medellín, grupos de “oficinas”, bandas ligadas de cerca al cartel de las drogas, bandas de secuestradores, de haladores de carros, de asaltantes bancarios y, lo que más grave sería a la postre, un sinnúmero de bandas menores, sin mayor dotación de armas y sin vínculos con los narcos, dedicados al robo de tiendas, residencias, vehículos de toda clase y transeúntes en los barrios: las bandas de “Chichipatos” (Ceballos, 2000, p. 386).

Igual que a Juan, a Adriana la seduce la holgada vida de su hermano Capeto: “Lo rico de la vida sería tener plata. Al pensar en lo rico de la vida ve montones de joyas, montones de ropa, montones de carros nuevos” (Porrás, 2000, p. 120). Por ello, rápidamente decide dejar de estudiar: “Adriana se antoja de dejar los estudios. ¿Para qué ser profesional? Recuerda un chiste que le había servido de argumento a Juan: Aviso clasificado: se necesita ingeniero con bicicleta” (p. 120), y aunque no escoge el camino de la ilegalidad, se beneficiará del narcotráfico al irse a vivir con Óscar, un mafioso que trabaja con Capeto:

Óscar sonsaca a Adriana de la casa. —Aquí se la traeré enterita señora. Doña Luzmila nunca está de acuerdo, pero la situación supera sus fuerzas para oponerle resistencia de verdad; para hacerlo, requeriría de una autoridad ya inexistente en ella o a la cual, si la poseyera, sería incapaz de ejercer (p. 129).

El actor social que representa Adriana es el de la sociedad que se benefició abiertamente y sin conflictos morales del dinero del narcotráfico —que como en el caso del propio personaje corresponde a las esposas y viudas de los narcotraficantes—, pero no ingresa a las estructuras criminales.

En síntesis, la inmersión en el mundo del narcotráfico de Capeto cambia la estructura jerárquica de la familia, supone una sustitución de los valores en los que se cimentaba el núcleo familiar y constituye una clara metáfora de la forma en la que los actores sociales se relacionaron con el narcotráfico en la sociedad referida. En la siguiente etapa se reconstruye el devenir de los personajes para saber la evaluación de mundo que constituye la novela y la apuesta ética que subyace a dicho proyecto estético.

Consecuencias de la inmersión en el narcotráfico: castigo y arrepentimiento

En esta etapa se puede identificar el castigo que acaece en la novela a cada uno de los miembros de la familia González por su participación o connivencia con el narcotráfico. Sabemos de la muerte de Luzmila por la visita que su hija le hace a su tumba: “Estaciona el coche a un lado de la tumba de su madre, se arrodilla sobre el mármol y con una mano lo limpia de tierra, pajas y hojas secas” (Porrás, 2000, p. 241). Por otra parte, el padre se ha entregado al alcohol y se desinteresa por la suerte de su familia:

Don Genaro está sentado en un sillón, ante una botella de aguardiente a medio consumir, una jarra de agua, una copa y un vaso sobre la mesa de centro; su hijo entra afanado. —¡Y Luzmila!—, lo detiene la imagen de su padre bebido. Responde con un movimiento de cabeza que significa: Ahí está en la cama. Capeto se encamina al cuarto de su madre, el padre le hace un gesto de fastidio, apura un trago, con dificultad se incorpora, sale a la calle y camina por la acera. A los veinte o treinta metros ve acercarse una patrulla policial y detrás dos camionetas cuyos ocupantes, cuatro o cinco en cada una, lo analizan. Los ve detenerse cerca de su casa y comprende a qué han ido. Se devuelve cinco o seis pasos, se detiene. ¿Qué puedo hacer yo? Nada. Se aleja con la actitud de quien no le importa cuanto suceda (p. 250).

El gesto de fastidio hacia Capeto y el hecho de que no le haya avisado su próxima captura indican la ruptura del vínculo emocional del padre hacia el hijo y, por extensión, hacia su familia. Esta escena concluye con la captura de Capeto unos minutos después: “A los diez minutos sale Capeto, tan afanado como al llegar, mas, al abrir la puerta de su carro varios hombres armados lo detienen. —¡Quieto!—” (p. 250); Juan, por su parte, es herido y queda en silla de ruedas: “—¿Qué pasó?— doña Luzmila ansía que esa sea una pregunta inmotivada y que le contesten Nada, nada... —Juan está muerto— dice, como si revelara un secreto... No. Sólo va a quedar inválido— le advierte Capeto (pp. 227-228); Adriana, a su vez, termina viuda del mafioso amigo de su hermano: “Si tu papi estuviera aquí para verte. ¿Te le reirías así, cierto? ¿Cierto, mocosa divina? (Se santigua). O la abuela. (Mira por la ventana de la cocina, suspira)” (p. 48).

En concordancia con lo anterior, en esta etapa se presentan al lector las consecuencias aciagas del narcotráfico sobre cada miembro de la familia González. A través de la clave de la sustitución metafórica es posible equiparar el descalabro de la familia González con el de la sociedad antioqueña de la década de los 80. Incluso el padre, que representa la sociedad que rechaza la economía derivada de la droga, es “castigado” por no ofrecer una vigorosa resistencia, dado que no hace frente cuando el dinero del negocio ilícito ingresa a su casa, disolviendo rápidamente los códigos, los valores y las lógicas en las que se soportaba la estructura de la familia. Con las resoluciones vitales de los personajes, el texto expresa su valoración sobre el narcotráfico: todos los actores de la estructura social antioqueña son culpables por permitir su ingreso y diseminación en la sociedad.

Después de que la familia cae en desgracia, viene la etapa de arrepentimiento. Esta etapa se desarrolla a través de la inclusión de dos instancias narrativas en la novela que generan anacronías, en la medida en que le anticipan al lector lo que va a ocurrir con la familia González cuando los efectos del narcotráfico sean devastadores para cada uno de sus miembros. En una instancia narrativa, el narrador es Capeto, y en la otra, la narradora es Adriana. A través del uso del monólogo, ambos personajes lamentan la suerte que han tenido en la vida. Dos puntos en común se pueden distinguir en sus discursos. Por un lado, está la certeza de que el dinero no reverberó en felicidad. Adriana, desde su apartamento de madre soltera, dice a su hija de pocos meses de nacida: “¡No todo en la vida es plata! ¡A la hora que vengo a pensar en eso! A uno los consejos le entran por un oído y le salen por el otro” (p. 50). Por su parte, Capeto, desde la cárcel, piensa:

Este reloj debe chillar aquí, entre tanta pobreza. El más rico de todos. Valiente gracia ser el más rico. No. Lo decía Pambelé: “Es mejor ser rico que pobre” Tronco’e frase écuándo uno deja de ser rico? No, mejor écuándo uno deja de ser pobre? Pobre pero honrado. Pobre pero de buen gusto (p. 98).

El otro punto común es el reconocimiento de que otro hubiese sido el destino de la familia de haberse tomado el camino de la educación. Capeto reflexiona: “Si hubiera empezado una carrera, Juan me hubiera seguido. Y Adriana. Todos habrían sido profesionales” (p. 245). Así mismo, piensa: “¿Quiénes terminarían en la universidad? Tendrán su puesto en una empresa, casados, con hijos. Nada de fútbol en la Unidad Deportiva, ni de básquetbol, nada de desafíos contra Los Alpes [...] Feos pero felices. Feos pero tranquilos. Feos pero libres” (p. 98).

Adriana, en el mismo sentido, se lamenta: “Si no hubiera sido por Capeto. Cómo sería la vida todavía todos empacando pasas. No. Todos habríamos estudiado. Yo habría sido... Qué sería lo que me gustaba a mí. A ellos, medicina” (p. 73); “Tan raro Juan. ¡Qué le cuesta! Como si escribir cartas fuera muy difícil. Si yo hubiera estudiado. Uno de joven es muy loco” (p. 48).

Como vemos, el contraste entre la instancia narrativa que inicia la novela, en la que el narrador omnisciente y heterodiegético cuenta lo que va pasando con la

familia González en su inclusión en el narcotráfico, y las instancias narrativas en las que Capeto y Adriana se lamentan del destino familiar, genera una perspectiva sobre los efectos del narcotráfico en la familia González. En esta etapa, el arrepentimiento de los personajes termina de cimentar la “moraleja” que atraviesa la novela: hay que honrar el esfuerzo asociado al trabajo y al estudio, pues la inmersión en el mundo del narcotráfico corroe axiológicamente a los sujetos, y el dinero que de este se deriva corrompe los valores fundamentales para una sociedad. Es, pues, preferible ser toda la vida pobre a hacer fortuna en el narcotráfico. Hay que apostarle, aun con las dificultades sociales referidas, al estudio y al esfuerzo personal como mecanismos para la promoción social.

Hacia una ética de la representación: el punto de vista de *Hijos de la nieve*

Al igual que Adriana y Juan, muchos jóvenes de la época se regodearon con la imagen de Pablo Escobar. El “patrón” se erigió en una figura de proporciones épicas que moldeó sus aspiraciones vitales. Sus movimientos y jugadas se convirtieron en leyenda para los jóvenes de las barriadas de Medellín, tal y como se presenta en la novela:

Pablo esto, Pablo lo otro. En cierta manera, las amigas y los amigos de Adriana y Juan desean disfrutar su existencia a la sombra de un hombre como Pablo Escobar, ser sus preferidos, tenerlo de ángel de la guarda, de Robin Hood; para ellos, en la figura del mayor de los González y sus amigos bebedores de whisky y propietarios de carros bacanos, nuevecitos, florece esa posibilidad (Porras, 2000, p. 55).

En Juan, Adriana y sus amigos, que representan la ciudadanía joven que ve con buenos ojos el narcotráfico, se observa la construcción de nuevos referentes morales asociados al valor del dinero y al atajismo. En este sentido, considero que el lector de *Hijos de la nieve*, además de presenciar la pérdida de valores sobre los que se cimentaba su conciencia de mundo, el proceso de degradación axiológica de Capeto por la experiencia de la violencia, ve cómo en su propio hundimiento arrastra a su familia hacia a la catástrofe.

El relato construye un punto de vista que, en clave alegórica, endilga la responsabilidad de la destrucción del tejido social antioqueño al narcotráfico, que permea al conjunto de actores de la sociedad y disuelve su estructura social más profunda: la familia. La sanción compromete tanto a parte de la sociedad tradicional antioqueña que apenas se opuso moralmente y aceptó el dinero ilícito de la droga para aliviar la difícil situación económica como a aquella otra cuota que no vio con buenos ojos el origen del dinero, pero no lo rechazó de manera enérgica. De la misma manera, el relato sanciona a la sociedad joven de los barrios populares que vio en el narcotráfico una posibilidad de promoción social y de acceso a bienes de lujo, y que en consecuencia renunció al trabajo y al esfuerzo como camino de superación social. De esta manera, *Hijos de la nieve* señala con el índice a la sociedad entera: del descalabro del narcotráfico del que aún no podemos salir, todos somos responsables. En este sentido, a través del juego alegórico entre nieve y cocaína, el texto señala que toda la ciudad fue cubierta por la droga, como si se tratara de una ventisca. En el siguiente pasaje se expresa la idea.

Tan maluca esta ciudad, tan peligrosa, se roban un hueco. Mentira, no sé por qué tiene tan mala fama. Medellín es la ciudad de la eterna primavera. ¿Cómo serán las estaciones? Cuando Jennifer Carolina crezca la llevo a Estados Unidos a conocer la nieve para que haga muñecos como en las películas. Somos hijos de la nieve. Jennifer Carolina es hija de la nieve. Las bobadas que digo. ¿Por qué llamarán a eso nieve y perico? (Porras, 2000, p. 207).

Para concluir, quiero señalar que la novela no ofrece una interpretación sobre la realidad que pueda considerarse paralizante o desesperanzadora para el lector —como otras producciones culturales sobre el mismo tema—, pues no celebra la figura del narcotraficante (mirada apologética) ni tampoco cierra la posibilidad de superación del narcotráfico acusando condiciones étnicas o genéticas del antioqueño (mirada fatalista). Considero que, por el contrario, la narración de las consecuencias nefastas del narcotráfico en las proyecciones vitales de los personajes y la insistencia en señalar ese otro destino que pudo haber tenido la familia González sin la inserción de Capeto en la estructura delictiva invitan a una praxis vital que dignifique valores como el esfuerzo y la honestidad, que son ejes transformadores de la sociedad.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- Ceballos, R. (2000). Violencia reciente en Medellín: una aproximación a los actores. *Bulletin de l'Institut français d'études andines* 29 (3), pp. 381-401.
- Fonseca, A. (2009). *Cuando llovió dinero en Macondo: literatura y narcotráfico en Colombia y México* (tesis de doctorado). Universidad de Kansas.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1994). *La familia en Colombia. Trasfondo histórico*. Medellín: Ministerio de Cultura, Universidad de Antioquia.
- Osorio, Ó. (2014). *La novela del narcotráfico en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- Palacios, M. (2002). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Editorial Norma.
- Porras, J. L. (2000). *Hijos de la nieve*. Bogotá: Planeta.
- Reina Echeverry, M. (1992). La economía del narcotráfico en la subregión andina. En *El narcotráfico en la región andina* (pp. 45-78). Bogotá: Parlamento Andino.
- Salazar, A. y Jaramillo, A. M. (1992). *Medellín: las subculturas del narcotráfico*. Bogotá: Cinep.
- Salazar, A. (2012). *Pablo Escobar, el patrón del mal (La parábola de Pablo)*. Bogotá: Aguilar.
- Uribe, A. C. (2018). *Medellín a oscuras: ética antioqueña y narcotráfico*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Walde, E. von der (2000). La sicaresca colombiana. Narrar la violencia en América Latina. *Nueva Sociedad* 170, pp. 220-226.

MATERNIDADES PROSCRITAS, MANDATOS SOCIALES Y VIOLENCIA EN LA NOVELA *LA PERRA*, DE PILAR QUINTANA *

OUTLAWED MATERNITY, SOCIAL MANDATES
AND VIOLENCE IN THE NOVEL *LA PERRA*, BY
PILAR QUINTANA

Richard Angelo Leonardo-Loayza¹

* **Cómo citar este artículo:** Leonardo-Loayza, R. A. (2020). Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 151-168. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>
rleonardol@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos,
Perú

Resumen: este artículo analiza la representación de la maternidad en *La Perra* (2017) de Pilar Quintana. La hipótesis apunta a que en esta novela se produce un desmantelamiento de los mandatos sociales a los que están sometidas las mujeres que desean ser consideradas auténticas madres. Dichos mandatos son opresivos para ellas, más aún si se actualizan en contextos de pobreza, lo que genera en las mujeres reacciones extremas, entre las que se destacan el surgimiento de la violencia. El estudio se realiza a partir de los aportes teóricos de Adrienne Rich, Cristina Palomar, Massimo Recalcati, Jacqueline Rose, Orna Donath, Judith Butler y Byung-Chul Han.

Palabras clave: Pilar Quintana; *La perra*; maternidad; mandatos sociales; violencia.

Abstract: In this article, we analyze the representation of motherhood in *La Perra* (2017) by Pilar Quintana. Our hypothesis assumes that, in this novel, there is an operation to dismantle the social mandates to which women are subjected if they wish to be considered authentic mothers. These mandates are oppressive for them, even worse if they are updated in contexts of poverty that generate extreme reactions in women, among which the emergence of violence can be recognized. We conduct our study based on the theoretical contributions of Adrienne Rich, Cristina Palomar, Massimo Recalcati, Jacqueline Rose, Orna Donath, Judith Butler and Byung-Chul Han.

Keywords: Pilar Quintana; *La perra*; maternity; social mandates; violence.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020
Aprobado: 27.04.2020
Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



A pesar de constituir un acontecimiento fundamental para el ser humano, “la fuente y el origen de nuestro ser en el mundo” (Rose, 2018, p. 39), la representación de la maternidad fue escasamente abordada en la literatura. Una explicación de este descuido puede ser el hecho de que los creadores de las ficciones eran principalmente varones y, por lo tanto, extraños a las diversas cuestiones que implican la experiencia de ser madre (Reyes, 2017, p. 2). Asimismo, podría ensayarse como una razón complementaria a dicha explicación el factor de que tales escritores varones no le reconocían un auténtico valor literario a este tipo de prácticas; es decir, que desde una percepción androcéntrica de la realidad, escribir algo referido a la maternidad no alcanzaba el estatus de un “verdadero” tema literario. Sin embargo, en estas últimas décadas el contexto ha cambiado considerablemente, ya sea porque cada vez es más prolífica la presencia de mujeres que ejercitan la literatura, o debido a que el tema de la maternidad, gracias a los discursos feministas y posfeministas, se ha convertido en una preocupación central de los debates teóricos contemporáneos. El caso concreto es que la literatura presenta al día de hoy una especie de auge por narrar la experiencia de ser madre y todas las implicancias que se derivan de tal condición.

Dichas narraciones no solo abordan el tema de la maternidad desde una perspectiva tradicional, en la que se representa el amor materno como algo instintivo, incondicional, una manifestación esencial de toda mujer desde su infancia; también es presentado desde una óptica que asume la maternidad como una construcción social y cultural, en la que la mujer está a merced de una serie de mandatos sociales que, además de someterla, terminan por violentar su propia identidad. En otras palabras, la literatura está representando a las madres como seres predestinados a realizar esta función, seguras de sí mismas, abnegadas y repletas de bondades, pero también como individuos conflictuados, extraviados en medio de exigencias que no acaban de entender y que se les hace imposible de cumplir a cabalidad. Ahora bien, en la narrativa latinoamericana reciente se puede apreciar la aparición de un conjunto importante de autoras, que adoptan este segundo paradigma y escriben sobre las dificultades reales que implica asumir la maternidad. Por citar solo a algunas de ellas, tenemos a las mexicanas Valeria Luiselli, *Los ingrátidos* (2011), Patricia Laurent Kullick, *La gigante* (2015), y Brenda Navarro, *Casas vacías* (2017); las colombianas Margarita García Robayo, *Tiempo muerto* (2017), y Pilar Quintana, *La perra* (2017); la argentina Claudia Piñeiro, *Una suerte pequeña* (2015), y a

la ecuatoriana Mónica Ojeda con su novela *Mandíbula* (2018). Un denominador común en las ficciones de estas autoras es que presentan la emergencia de la representación de un nuevo sujeto social, la “mala madre”, un personaje que se define como alguien cuyos actos no se inscriben en los patrones tradicionales de la maternidad occidental.

Este artículo analizará *La perra*, novela de Pilar Quintana (Cali, 1972). En dicha obra, Quintana desmonta la noción tradicional de maternidad a la que la sociedad estaba acostumbrada, y señala, además, la realidad que permea el deseo de ser madre en un contexto de desigualdad social. Para ello, al realizar esta lectura crítica se apelará a los aportes de Adrienne Rich, Massimo Recalcati, Jacqueline Rose, Orna Donath, Judith Butler y Byung-Chul Han, entre otros.

De buenas y malas madres o las trampas de la maternidad

La antropóloga Marcela Lagarde (1997) explica que “El género es la categoría correspondiente al orden sociocultural configurado sobre la base de la sexualidad: la sexualidad a su vez definida y significada históricamente por el orden genérico” (p. 26). El género es una construcción social que, en función a la diferencia entre hombres y mujeres, asigna una serie de roles que se espera que las mujeres y los varones cumplan para ser reconocidos como tales. Tale roles de género se manifiestan mediante mandatos que proveen reglas y normas sociales que dictaminan los modos de actuar de los hombres y las mujeres. Por ejemplo, mientras los primeros deben ser racionales, fuertes, protectores, agresivos, intrépidos y autónomos, de las segundas se espera que sean sensibles, maternales, cuidadoras, sumisas, complacientes, dependientes. Debe señalarse que estos mandatos genéricos están inscritos en el orden simbólico, adquiriendo el carácter prescriptivo que asegura su reproducción (Ibarlucía, 2009, p. 287).

Bajo este sistema, la maternidad constituye un mandato clave de la femineidad, y a su vez se convierte en una condición que exige sus propios mandatos; es decir, las mujeres, cuando llegan a procrear, cargan con un conjunto de prescripciones que están sujetas a efectuar si quieren ser reconocidas como madres. En cada época se ha construido una serie de maneras de entender la maternidad y el rol materno, lo que se espera de las madres, aquello que se valora como correcto e incorrecto en el ejercicio de la maternidad. Los atributos vinculados a dicha condición la caracterizan por ser algo natural, esencial

e instintivo de las mujeres. Tal concepción se reproduce en la esfera de lo privado, de lo doméstico, resaltando las capacidades femeninas en cuanto a la reproducción y a los cuidados. De este modo, la división sexual del trabajo establece que las mujeres, además de la concepción, la gestación, el parto y la lactancia, deben ocuparse en forma exclusiva de la crianza de los hijos, porque poseen “una especie de caja de herramientas innata que induce a las mujeres más que a los hombres a criar a sus hijos, ya sean biológicos o adoptados, y a cuidar de ellos” (Donath, 2017, p. 59). Desde esta lógica, propia del sistema patriarcal, se establece la idea de que ser madres es el destino natural de las mujeres, aunque perpetúe situaciones de desigualdad social, política y económica entre ellas y los hombres. Cristina Palomar (2004) lo resume en los siguientes términos:

El proceso de construcción social de la maternidad supone la generación de una serie de mandatos relativos al ejercicio de la maternidad encarnados en los sujetos y en las instituciones, y reproducidos por los discursos, las imágenes y las representaciones que producen, de esta manera, un complejo imaginario maternal basado en una idea esencialista respecto a la práctica de la maternidad. Como todos los esencialismos, dicho imaginario es transhistórico y transcultural, y se conecta con argumentos biologicistas y mitológicos. De aquí es donde se desprende la producción de estereotipos, de juicios y de calificativos que se dirigen a aquellas mujeres que tienen hijas o hijos y que estas mismas autoaplican (p. 16).

Se puede apreciar, entonces, que el ser madre conlleva una serie de estereotipos que se manifiestan como una representación ideal y abstracta, que encarna la esencia atribuida a la maternidad. De esta manera, la madre es portadora “del amor sin límites” (Recalcati, 2018, p. 130) y el instinto materno, del cual se derivan virtudes como la paciencia, el cuidado, la tolerancia, la protección, el sacrificio y la entrega gustosa de las mujeres a la maternidad. Del cumplimiento o no de estos mandatos surgen dos estereotipos: las buenas y las malas madres. Respecto a las primeras, Ricardo Garay (2008) explica que estos estereotipos

[...] no se reducen a esta prescripción sino que las normas incluyen además una serie de prohibiciones en torno a los defectos a eliminar: el egoísmo, el erotismo, la hostilidad y el no dejar transparentar sus ansiedades, necesidades y deseos [...]. El ideal maternal abarca no solo los comportamientos a tener, sino también los sentimientos que se deben vivenciar. El ideal maternal es la interiorización de todos estos preceptos y prescripciones que normativizan la experiencia de la maternidad (p. 32).

Es así que el comportamiento de las madres no solo está supeditado a las acciones por realizar en favor de sus hijos (en el que se supone se antepone a estos sobre sí mismas), sino del control de los afectos y sentimientos que les prodigan. Como puede apreciarse, estos mandatos también regulan el mundo emocional de las madres, reglamentando aquello que es o no apropiado para ellas. De alguna manera —aunque como dice Orna Donath (2017), no existe “una única emoción que los hijos inspiren” (p. 63)—, el imaginario social asume y espera que todas las madres sientan lo mismo si desean ser vistas como “buenas madres”. Se exige que estas se sacrifiquen por los hijos, los cuiden, y que además los quieran a todos sin objeción ni condición alguna. Un aspecto importante para tener en cuenta es que estas regulaciones sociales, plasmadas en el imaginario colectivo, no solo se producen de parte de la sociedad, representada en el resto de la gente, sino que está interiorizado en las propias madres. Esto en la esperanza de que se cumplan las promesas que, desde siempre, les ha formulado el sistema patriarcal. Donath (2017) lo explica del siguiente modo:

La maternidad la conducirá a una existencia valiosa y justificada, un estado que corrobora su necesidad y vitalidad. La maternidad anunciará tanto al mundo como a sí misma su extensión de mujer en toda la extensión de la palabra, una figura moral que no solo paga su deuda con la naturaleza al crear vida, sino que además la protege y la promueve (p. 34).

Cabe preguntarse si todas las mujeres están predispuestas a ser “buenas madres”, o mejor, si todas ellas poseen las condiciones materiales y emocionales para lograr tal ideal. Lo cierto es que existe una gran cantidad de mujeres que no desean, o no pueden lidiar con tales exigencias, ya que son difíciles y, muchas veces, imposibles de alcanzar. Bajo este contexto aparece la figura de la “mala madre”. Palomar (2004) define dicha categoría con los siguientes términos:

La categoría de “malas madres” es el negativo de la construcción social de la maternidad en nuestro medio. Esta categoría, por lo tanto, es el resultado del contraste que se establece con el ideal de género fabricado culturalmente para crear el mito de la mujer-madre, basado en la creencia, en el instinto materno, en el amor materno y en el sacrificio y la entrega gustosa de las mujeres a la maternidad. Visto así, las “malas madres” son aquellas mujeres que no cumplen con los ideales de la maternidad socialmente construida con base en tres campos fundamentales: el legal, el moral y el de la salud. Las “buenas madres”, por contraste, son aquellas que se ajustan a dichos ideales (p. 19).

Si bien las “malas madres” siempre han estado presentes en la historia de la humanidad, lo cierto es que recién se ha empezado a reflexionar seriamente sobre ellas, no en un afán de estigmatizarlas o proscribirlas, sino con el ánimo de comprender la complejidad de su existencia. En esta línea de sentido, se entiende por qué estas “malas madres” se han convertido en protagonistas de una importante parcela de la narrativa latinoamericana que se escribe por estos días. No son el resultado de una moda; más bien surgen como el testimonio de la presencia de un sujeto social marginalizado y rechazado por el mismo sistema que lo ha producido: el sistema patriarcal.

De maternidades protésicas a maternidades proscritas

En *La perra*, obra que aborda el tema de la maternidad, pone en evidencia los efectos posibles que se pueden generar a raíz de los mandatos sociales a los que están sometidas las mujeres cuando desean ser madres. En la novela se presenta el caso de Damaris, mujer afrodescendiente y pobre, quien vive con Rogelio desde que cumplió la mayoría de edad. Tras un par de años de convivencia sin que puedan tener hijos, la gente empezó a insistirles: “¿Para cuándo los bebés?’ O ‘¿Qui’hubo que se están demorando” (Quintana, 2019, p. 18). A partir de esta situación, Damaris comenzó a beber infusiones de hierbas que le recomiendan para la fertilidad. Sin embargo, dichas bebidas no surtieron el efecto deseado. Así, “Pasaron otros dos años más y ya tuvieron que explicarles a los que preguntaban que el problema era que ella no quedaba embarazada. La gente empezó a evitar el tema y la tía Gilma le aconsejó que fuera a ver a Santos” (p. 20), la curandera. En el imaginario social, que definitivamente es un imaginario patriarcal, se piensa que cuando dos personas se unen lo lógico es que tengan hijos. Cuando esa situación no se produce, la comunidad interviene, ya sea a través de las constantes preguntas como las que le efectuaban a Damaris o los consejos de la tía Gilma. Resulta interesante notar que también en este imaginario, lo primero que se asume es que la mujer es la responsable directa de la no concepción de los hijos. En cambio, se da por descontado que el varón es fértil y potente.

A casusa del desengaño de las hierbas, Damaris sigue el consejo de la tía Gilma y va a buscar a Santos, quien

Conocía de hierbas, sabía sobar y curaba con secreto, es decir, invocando palabras y rezos. A Damaris le hizo un poco de cada cosa y cuando vio que fracasaba le dijo que el problema debía ser el marido y lo mandó a llamar. Aunque se notaba incómodo, Rogelio se tomó todos los bebedizos, aceptó todos los rezos y soportó todas las friegas que le hizo Santos, pero entre más tiempo pasaba sin que se produjera el embarazo más reacio se ponía y un día anunció que ya no iría más. Damaris lo tomó como un ataque en contra de ella y le dejó de hablar (pp. 20-21).

En este fragmento se corrobora la idea imperante según la cual la mujer es sindicada como la primera responsable de la esterilidad. Una cuestión importante que se debe resaltar es que el principal interés por tener descendencia habita en Damaris, no en Rogelio. Lo anterior se explica porque en la división sexual del trabajo, es a la mujer a quien le corresponde gestionar esta acción propia de las familias (un matrimonio sin hijos no se considera una familia “verdadera”). En ese sentido, se entiende la actitud de Damaris cuando Rogelio se cansa de intentarlo. Para ella es una afrenta personal, ya que el hecho de no tener hijos pone en duda su femineidad. En otras palabras, no poder tener hijos la define como menos mujer que aquellas que sí pueden procrear. La maternidad es una condición que reafirma la femineidad de las mujeres, que las completa. No alcanzar dicho estado sugiere un defecto, que son imperfectas. De este modo, las mujeres experimentan un detrimento en su autoestima. Damaris se siente así, ya que a lo largo del relato manifiesta un descontento consigo misma:

A Damaris la cubrió la tristeza y todo —levantarse de la cama, preparar la comida, masticar los alimentos— le costaba un trabajo enorme. Sentía que la vida era como una caleta y que a ella le había tocado atravesarla caminando con los pies enterrados en el barro y el agua hasta la cintura, sola, completamente sola, en un cuerpo que no le daba hijos y que solo servía para romper cosas (p. 75).

Damaris considera que su vida no está completa y reacciona en contra de sí misma, culpándose por la circunstancia de no poder tener hijos. Esta mujer se percibe como un ser imperfecto, torpe, con un cuerpo cuya utilidad es definida en función a su capacidad de procrear.¹ En el pensamiento de esta mujer, el cuerpo de ella solo adquiere sentido para la

1 Judith Butler explica que el cuerpo es un ideal construido por medio de prácticas reguladas histórica y socialmente, pues en él se alojan los mensajes y los condicionamientos socioculturales (1997). A las mujeres se les ha enseñado que la misión primordial de sus cuerpos es servir de receptáculo para el ejercicio de la maternidad.

reproducción. En un pasaje de la novela, ocurre un hecho singular referido a este aspecto: a Damaris se le resbalaron unas tazas que Rogelio había comprado hacia poco y este le dijo:

—Ni dos meses te duraron [...] Vos sí tenés la mano pesada.

Damaris no le contestó, pero esa noche, cuando apagaron el televisor y él intentó acercarse, ella le hizo el quite y se metió al cuarto donde dormía sola. Se estuvo mirando las manos durante un rato. Las tenía inmensas, con los dedos anchos, las palmas curtidas y reseca y las líneas tan marcadas como grietas en la tierra. Eran manos de hombre, las manos de un obrero de construcción o un pescador capaz de jalar pescados gigantes (pp. 58-59).

Debe ponerse atención en la percepción que tiene Damaris sobre su cuerpo, en este caso, de sus manos. Son “inmensas”, con “dedos anchos”, “palmas curtidas y reseca” y “líneas como grietas en la tierra”. En otros términos, no corresponden a las manos de una mujer. Por eso, se afirma que son las manos de un hombre, de un obrero de construcción o un pescador. No es el narrador el que está focalizando las manos, sino la propia Damaris, es ella quien asume y valora que sus manos son masculinas. El subtexto de esta declaración es que ella no se considera una mujer auténtica, con las cualidades físicas que supuestamente toda mujer debería poseer: delicadeza, finura, habilidad. En el fondo, esta representación que hace sobre sí misma es la ratificación de que no puede ser una madre, porque su cuerpo no es femenino, no está preparado para merecer la maternidad.

Después de que no funcionaran los artificios de Santos, la tía Gilma le habló a Damaris de una mujer de treintaiocho años (Damaris ya tenía 30) que quedó embarazada gracias a los menesteres del jabainá, un médico indígena al que acudió, y quien no solo le dio más bebedizos, sino que le sumó baños, sahumeros y la invitó a ceremonias en las que la ungió, frotó, fumó, rezó y cantó. Pero no lograron nada:

Damaris no tuvo siquiera un atraso y el jabainá les dijo que no podía hacer nada por ellos. De alguna forma fue un alivio, pues tener relaciones se había convertido en una obligación. Dejaron de tenerlas, al principio tal vez solo para descansar, y ella se sintió liberada, pero al mismo tiempo derrotada e inútil, una vergüenza como mujer, una piltrafa de la naturaleza (Quintana, 2019, p. 24).

Aquí caben dos cuestiones para reflexionar. La primera es que Damaris deja de tener relaciones sexuales con su esposo Rogelio. Una vez que pierde toda esperanza de

quedar embarazada, considera que el sexo no tiene importancia si no conlleva a la reproducción. De algún modo, el deseo postergado de ser madre silencia otro tipo de deseos, como tener relaciones con su marido, lo que se ha convertido en una carga. En esta línea de interpretación, se puede entender por qué para ella significó una liberación la suspensión de las relaciones sexuales. De otra parte, es revelador el hecho de que se reafirme este sentimiento de culpabilidad por no poder tener hijos. Damaris no solo se siente derrotada e inútil (que no sirve), sino que es una “vergüenza como mujer”, porque no puede cumplir con el rol que le ha encomendado la naturaleza, por eso lo de “piltrafa” (residuo) de esta. Aquí se observa la poderosa relación que la sociedad, desde el origen de los tiempos, ha establecido entre mujer y naturaleza, considerándola, como dice bien Sherry B. Ortner (1979), más próxima que la que pueda surgir con el hombre, debido a las funciones fisiológicas de la mujer; “una concepción con la que ella misma, en cuanto observadora de sí y del mundo, puede estar de acuerdo” (Ortner, 1979, p. 119). La mujer es concebida como una metonimia de la naturaleza, pues ella, como esta, puede y debe dar vida.

Ahora bien, las cosas cambian cuando en una de las caminatas por el pueblo, Damaris encuentra a su vecina doña Elodia, parada en medio de la calle y con una caja de cartón conteniendo cachorros. Doña Elodia le cuenta que le envenenaron a su perra y que está regalando sus crías. Damaris se conmueve y decide llevarse una de ellas. Doña Elodia le advierte que se trata de una hembra, pero a Damaris no le importa e igual se la lleva. En el imaginario social, un cachorro hembra no tiene el mismo valor que uno macho, por eso la necesidad de advertirle de su condición a Damaris. Está claro que este rechazo tiene su fundamento en que las hembras son propensas a la maternidad, la cual es percibida como un problema (económico, si se piensa en la manutención de su potencial descendencia). Algo similar sucede con las mujeres (que también son hembras), porque cuando llegan a la maternidad esta es estimada como un tipo de enfermedad o forma de debilitamiento (Rose, 2018, p. 36). Esta es una de las contradicciones del sistema patriarcal, que le exige a las mujeres convertirse en madres, y en cuanto lo logran, el propio sistema las evalúa como una carga social.

Volviendo al relato, a partir de ese momento Damaris establecerá una relación especial con la perra adoptada, la cual se convertirá en un remedio para su soledad. Por ejemplo, como no sabía dónde llevar a la cachorra, “se la puso contra el pecho. Le

cabía en las manos, olía a leche y le hacía sentir unas ganas muy grandes de abrazarla y llorar” (Quintana, 2019, p. 11). Desde el principio, Damaris no mira a este animalito como una mascota. No es gratuito que se lo ponga contra el pecho (símbolo supremo de la maternidad), sino que este acto recuerda lo que hacen las madres en cuanto pueden ver a sus hijos recién nacidos. Esta impresión se refuerza con la ternura que le provoca entrar en contacto con la cachorra; al tocarla, nace en Damaris un deseo de protegerla, como si fuera un hijo. Massimo Recalcati (2018) nos dice que “el Otro materno es el primer ‘socorredor’ en el arranque traumático de la vida; sus manos sirven para preservar esa vida, para protegerla, para sustraerla a la posibilidad de la caída” (p. 23). Esta apreciación se reafirma con el hecho de que Damaris, a pesar de saber el mal carácter de su esposo con respecto a los animales (tiene tres perros y los maltrata), de igual modo se lleva a la cachorra a su casa: “se dijo que con la perra todo sería diferente. Era suya y ella no permitiría que Rogelio le hiciera ninguna de esas cosas, no dejaría que la mirara mal” (Quintana, 2019, p. 13). Damaris se siente en la obligación no solo de querer, sino de proteger a su perra, incluso de su pareja.

Ella tendrá dificultades para alimentar a su cachorra. Al inicio compró una jeringa para darle leche, porque el perro no sabía lamer de un tazón y los teteros que vendían en el pueblo eran para bebés humanos y muy grandes. Don Jaime, el dueño de la tienda del pueblo, le recomendó que la alimentara con un gotero, pero Damaris se dio cuenta de que esto no funcionaba. Un día se le ocurrió remojar pan con leche y dejar que la perra lo chupara, y esa fue la solución. Damaris no se rinde ante el primer escollo que encuentra, sino que se las ingenia para alimentar a su cachorra a toda costa. Así cumple con uno de los mandatos de la maternidad: alimentar a su hijo. Un aspecto interesante que se debe destacar es el enorme esfuerzo que realiza Damaris para alimentar regularmente a su perra. En el relato leemos:

En esos días la marea estaba alta de mañana, así que para comprar el pan de la perra Damaris tenía que levantarse a primera hora, cargar el canaleta desde la cabaña, bajar las escaleras con él al hombro, empujar el potrillo desde el embarcadero, meterlo al agua, canaletear hasta el otro lado, amarrar el potrillo a una palma, llevar el canaleta hasta la casa de alguno de los pescadores que vivían junto a la calera, pedirle al pescador, su mujer o los niños que se lo cuidaran, oírle las quejas y los cuentos al vecino y atravesar medio pueblo caminando hasta la tienda de don Jaime... y lo mismo de vuelta. Todos los días, aún bajo la lluvia (p. 16).

Como se puede apreciar, no se trata de una tarea fácil traer el alimento para el perro, todo lo contrario, demanda mucho trabajo. Sin embargo, aquello no le interesa a Damaris con tal de poder cumplir con el mandato de sacrificarse por su perra, a la cual debe cuidar. Esta actitud se remarca si se analiza el trato que le da a su cachorra respecto a los otros perros que hay en su casa. Rogelio tiene tres más: Danger, Olivo y Mosco. Con la perra hay una distinción: “Durante el día Damaris llevaba metida a la perra en el brasier, entre sus tetas blandas y generosas, para mantenerla calentita. Por las noches la dejaba en la caja de cartón que le había regalado don Jaime, con una botella de agua caliente y la camiseta que había usado ese día para que no extrañara su olor” (p. 16). Este comportamiento va más allá de un simple acto de piedad hacia los animales. El trato que le procura a su perra, lejos de ser el que se brinda a un cachorro, se asemeja más a la crianza de un ser humano. Tal situación llega a su manifestación más extrema cuando Damaris decide ponerle un nombre a la perra. La llamará Chirli. En una ocasión, cuando la visitó su prima Luzmila, con quien había crecido y se conocían todo, esta le preguntó al escuchar el nombre de la cachorra: “—¿Chirli como la reina de belleza? —se rio Luzmila—, ¿así no era que le ibas a poner a tu hija?” (Quintana, 2019, p. 19). Este hecho resulta altamente significativo. Ponerle al perro el nombre que había elegido para la hija que deseaba tener implica una acción de sustitución, es decir, con su accionar Damaris pone a la perra en el lugar de la hija no procreada. A nivel simbólico, le está reconociendo un valor similar o igual, de ahí las demostraciones de afecto tan intensas. Debe recordarse que el nombre es algo que existe antes de la procreación y, como explican Marcer y Kicillof (1990), es por este empeño en nombrar que el nombre que se ha elegido estará cargado de una fuerza inconsciente que buscará hacer realidad un ideal o un deseo que ha sido postergado, pues va a estar relacionado con el material inconsciente. Asimismo, cuando se recibe un nombre, “se recibe también una carga simbólica de lo que se espera que sea, así que puede identificarse con estas depositaciones para así llegar a ser eso que en realidad no es ciertamente” (Ledezma, 2016, p. 35). Y Damaris, con la decisión de adoptar a Chirli y tratarla de esa manera, ha hecho realidad su deseo pospuesto de ser madre. La perra se ha convertido en su hija, a pesar de no haberla parido ni tratarse de un ser humano.

Hay en esta acción de Damaris un desacato a aquello que Adrienne Rich (2019) llamó “la institución de la maternidad”, es decir, la “maternidad bajo el patriarcado: el conjunto de suposiciones y normas, de reglamentos y controles que secuestra la

experiencia, y la ordena de acuerdo a un poder ajeno y domestica esa parcela de la vida de millones de mujeres (y otras entidades que gestan)” (p. 18). Con este acto de adopción que realiza Damaris con Chirli, se produce una resignificación del concepto de maternidad, el cual es desbordado, cuestionado y redimensionado en su alcance. La maternidad ya no es vista como una imposición biológica, que provenga de la naturaleza, sino como una decisión humana, que abarca elegir el tipo de prole que se desea, así esta no sea humana. Por este motivo, puede decirse que no se está ante la presencia de una mujer que acepta pasivamente los dictados del destino, que le ha negado rotundamente la maternidad, sino ante un ser con agencia, que ha hecho algo para superar su estado de precariedad y lograr sus metas (Sen, 1985, p. 203). Pero resulta necesario señalar que dicho acto no está libre de ciertas circunstancias que posibilitan y empujan su ocurrencia. Tanto Damaris como Rogelio son gente de escasos recursos económicos. Viven de la pesca artesanal y de lo que logren ganar por mantener algunas casas de verano de la gente pudiente que reside en la ciudad. Además, habitan en un pueblo (de una sola calle) del Pacífico colombiano, entre el mar y la montaña, sin un acceso real a la modernidad (si bien sufren sus consecuencias, no pueden acceder a sus supuestas bondades). Por esta razón, es inimaginable pensar en algún método de reproducción asistida, que les pueda ayudar en la concepción de su hijo, solo les quedan las hierbas, los bebedizos, los rezos y los curanderos. En ese contexto, otra posibilidad negada es la adopción de un niño. Es así como el único camino que encuentra Damaris para convertirse en madre es adoptar a esta cachorra, la cual fungirá como la hija negada por la naturaleza. Este caso podría definirse como una maternidad protésica, en la que el hijo (para ser exactos, la hija no procreada) es reemplazado, sustituido, por otra entidad similar: una perra.

Ahora bien, Chirli crece rápidamente y, a medida que lo hace, se convierte en un ser más autónomo e independiente. Por ejemplo, ha adquirido la costumbre de escaparse e internarse en el monte, en el cual pasa días enteros. Damaris percibe esta conducta de forma negativa, porque asume que su perra es desobediente, rebelde y de algún modo la está abandonando. Por esta razón, intenta escalearla de diferentes maneras, pero no obtiene ningún resultado positivo. En una de las escapadas de la perra, Damaris cambia ostensiblemente de actitud respecto a ella:

[...] quitó la cama del quiosco y la tiró por el acantilado hacia un basurero de tarros de aceite de motor y barriles de gasolina rotos que había en la caleta. Dejó

de acariciarla, de apartarle las mejores sobras, de hacerle caso cuando le movía la cola, de despedirse de ella por las noches y hasta de prenderle la luz del quiosco. Cuando la mordió un chimbilaco, Damaris solo se dio cuenta porque Rogelio le hizo notar el reguero de sangre y le preguntó si no pensaba curarla. El corte era en la nariz y no paraba de sangrar. Como Damaris se encogió de hombros y siguió en lo que estaba, colando el café de la mañana, Rogelio se fue a buscar el Gusantrex a la cabaña y se lo aplicó él mismo (Quintana, 2019, p. 73).

Damaris le ha quitado lo material a su perra: el cobijo, la comida, la luz del quiosco para que no la muerdan los murciélagos. Asimismo, lo afectivo: ya no la acaricia, ni tiene gestos de amor hacia ella como el despedirse todas las noches o ver que se encuentre bien. Es muy significativo que, ante la mordedura que recibe Chirli de los chimbilacos, ella no se sienta afectada y delegue en su esposo la acción de cuidarla. Es como si a Damaris, ante los actos indisciplinados de Chirli, dejara de importarle y de quererla. Esta crisis llega a uno de sus puntos máximos cuando la perra queda embarazada:

[...] no soportaba verla. Era una tortura encontrarla cada vez más barrigona cuando abría la puerta de la cabaña. Se empeñaba en estar siempre ahí y seguirla de la cabaña al quiosco, del quiosco al lavadero y del lavadero a la cabaña... Damaris trataba de espantarla. “Ándate”, le decía, “déjame”, y una vez hasta ensayó levantar la mano como si fuera a pegarle, pero ni siquiera se asustó y se mantenía detrás de ella, lenta y pesada por los hijos que llevaba dentro (pp. 75-76).

Esta actitud de Damaris hacia Chirli puede considerarse de dos modos distintos. Si se la lee desde el punto de vista de la madre, la mujer está decepcionada de la hija, que a raíz de su desobediencia ha quedado preñada. Damaris no acepta que Chirli haya crecido y que ya no dependa más de ella. Por otra parte, si se lo ve desde la perspectiva de la mujer (del deseo de ser madre), Damaris experimenta un proceso de envidia, porque Chirli ha logrado lo que ella siempre quiso: quedar embarazada. Por eso el enojo y la “tortura” de verla en su estado gestante. Lo irónico de la situación es que Chirli no resultó ser una buena madre:

La segunda noche se comió a uno de los cachorros y los días que siguieron dejaba abandonados a los tres que quedaron para asolearse en el andén de la piscina o echarse en el lavadero, donde siempre estaba fresco, o debajo de alguna de las casas con los otros perros, en cualquier lado con tal de no estar cerca de ellos. A Damaris le tocaba agarrarla a la fuerza, llevarla de vuelta al quiosco y obligarla a que se quedara acostada para que ellos pudieran mamar (p. 77).

Tal comportamiento es gravitante en el relato, pues le confirma a Damaris que Chirli no encarna precisamente la hija que tanto deseaba. Lejos de la imagen ideal de la hija tranquila, obediente y sumisa, se obtiene a un ser rebelde, insubordinado, que no escarmienta con ninguna medida. El colmo de esta situación es que Chirli no solo queda embarazada, sino que no se porta como una verdadera madre. No cumple con los mandatos a los que supuestamente está obligada en su nueva condición: ni alimenta ni cuida a sus cachorros. Todo ello hace que la relación entre Damaris y Chirli se deteriore. Por eso la mujer busca deshacerse de su perra, regalándola. Sin embargo, en forma reiterada Chirli huye de su nuevo hogar y retorna a la casa de Damaris. Esta última la regresa por tercera vez consecutiva y le pide a Ximena, la nueva dueña de Chirli, que la ate para que no pueda huir más.

Cuando Damaris cree que todo acabó, a la mañana siguiente se topa con la sorpresa de encontrar a Chirli otra vez en su lugar de siempre, pero con la novedad de que esta ha destrozado unas cortinas muy valiosas para Damaris, las cuales había lavado y colgado la tarde anterior. Eran las cortinas del finado Nicolasito, el niño rico que conoció en su infancia y a quien vio ser arrastrado por el mar en el acantilado, sin que ella pudiera hacer algo para evitarlo. Damaris siempre cargará con esta culpa. Los padres del niño se fueron del lugar, pero dejaron la casa de verano al cuidado de una persona. Cuando esta última murió, Damaris les prometió por teléfono a los dueños de casa que se haría cargo de su mantenimiento y limpieza, en especial del cuarto de Nicolasito, en el que destacaban unas cortinas con motivos de *El libro de la selva*. Al ver desgarradas dichas cortinas (había otras en el tendedero, pero estaban intactas), Damaris reaccionó con furia y cogió por el cuello al animal con una soga. En pleno forcejeo, la mujer se dio cuenta de que Chirli estaba embarazada de nuevo:

“Está preñada otra vez”, se dijo y siguió apretando con más ganas, apretando, hasta mucho después de que la perra cayó extenuada, se hizo un ovillo en el suelo y dejó de moverse. Un charco amarillo de orina fuerte se esparció lentamente hacia Damaris y se hizo cada vez más largo y delgado hasta que alcanzó sus pies descalzos. Solo entonces Damaris reaccionó. Aflojó la soga, se alejó del charco, se acercó para tocar con un pie a la perra, y como no se movió, tuvo que aceptar lo que había hecho (Quintana, 2019, pp. 100-101).

Damaris llega al límite. Ante la imposibilidad de soportar la conducta de Chirli, termina ahorcándola. Se trata de una acción violenta, que se agudiza cuando Damaris

se percata de que la perra está gestando por segunda vez. Este hecho termina por irritar a la mujer y, en consecuencia, jala de la sogá con una crueldad inusitada. ¿Cómo puede considerarse este final de Chirli? Una lectura posible apunta a que Damaris, al darse cuenta de que no podía deshacerse de ella regalándola, opta por eliminarla, pero hay que recalcar que esto estaría motivado por la conducta rebelde de Chirli hacia su madre protésica, Damaris. Otra lectura, más inquietante, y que refuerza una impresión que ya se había esbozado líneas atrás, es que esta acción sádica protagonizada por Damaris se explica en el hecho de que Chirli puede procrear (incluso dos veces) y ella no. Se trataría, entonces, de un acto de envidia por aquello que no se puede obtener. Sea cual fuere la explicación, el comportamiento de Damaris puede ser catalogado como el accionar de una mala madre, aunque sea protésica, porque no actúa en función de los roles y mandatos que la sociedad heteropatriarcal establece. Debe señalarse que el miedo que experimenta Damaris ante la posibilidad de que descubran que ha actuado de ese modo, se relaciona con la circunstancia de que su entorno familiar y social ha aceptado a Chirli como su hija. En este sentido, se trata de un acto filicida. Pese a que la víctima es un animal, la trascendencia gravita en el orden simbólico. El destino de Damaris no era el de la maternidad; aun así desafió su designio al adoptar a un animal y convertirlo en un hijo. Su propósito se ve truncado ante el hijo deseado que no está a la altura del deseo. Y sumado a ello, Damaris no está dispuesta a cumplir los mandatos de la maternidad hasta las últimas consecuencias. Si bien en un primer momento se esforzó por adecuarse a estos, lo cierto es que dichos mandatos la han sobrepasado, provocando en ella la emergencia de una violencia de la que no se creía capaz.

Precisamente, la violencia es un elemento fundamental que recorre todo el relato de Pilar Quintana. No solo está representada en el asesinato de Chirli, sino que aparece en una serie de manifestaciones domésticas como el envenenamiento sistemático y reiterado de los perros del pueblo. Ahora bien, un rasgo que llama la atención de esta violencia es que su existencia es de alguna manera negada por los personajes de la diégesis de la novela e incluso por el narrador de esta. Por ejemplo, a pesar de que se trata de una práctica común entre sus vecinos, Damaris se resiste a pensar que mataban a los perros a propósito, cree que estos “se comían por error las carnadas con veneno que dejaban para las ratas o a las ratas que estando envenenadas eran fáciles de cazar” (Quintana, 2019, p. 9). Asimismo, cuando se entera tiempo después de que el perro de Ximena, hermano de Chirli, también

muere envenenado, supone que “era posible que lo hubiera matado otra cosa, una culebra o una enfermedad, por ejemplo” (p. 45). Como se aprecia, Damaris se niega aceptar la violencia de la gente que la rodea, para ella no existe tal, los sucesos se generan por otras cuestiones en las que no hay dolo alguno de parte de las personas de su comunidad.

Tal actitud no es privativa de Damaris, pues se extrapola al resto de habitantes del pueblo, a quienes, si bien viven en medio de un clima de violencia, pareciera que nos les interesara profundizar en sus causas. Por ejemplo, esto sucede con el ya mencionado envenenamiento de los perros. Nunca se preguntan quién lo hace ni por qué. Solo se produce en forma reiterada, como un evento cotidiano que la gente acepta sin indagar en su posible causa. Lo mismo sucede con la muerte de algunos personajes como el señor Gene, el cuidante de la casa de los Reyes y la madre de Damaris. El primero apareció ahogado un día en el mar. A pesar de que padecía una parálisis casi total del cuerpo y se encontraba postrado en una silla de ruedas, la gente aceptó que se había suicidado, o que su esposa, que sufría de lagunas mentales, lo habría empujado por cansancio o pena. Pero los vecinos no se preguntan más. Sobre el cuidante de la casa de los Reyes, la gente asumió que fue un accidente de caza. Nadie hizo algún comentario extra. Y respecto a la madre de Damaris, se dice que murió como resultado de una bala perdida. Esta vez es el narrador el que luego de mencionarlo decide pasar a otro asunto, sin proporcionar al lector una mínima explicación de tan terrible suceso. Es como si, a pesar de que existen estas manifestaciones de violencia, se prefiriera silenciarlas, negarlas. Solo ocurren y ya. A nadie (incluyendo al narrador) le interesa saber ni decir más de la cuenta, se las acepta como un hecho más de la cotidianidad.

Si bien en *La perra* no se puede determinar las fechas exactas en las que ocurren los acontecimientos materia de la diégesis, lo cierto es que algunas referencias remiten a la Colombia contemporánea (la mención a celulares, mensajes de textos y demás adminículos modernos lo prueban así). En ocasiones pareciese que la novela habla sobre el posconflicto que vive Colombia, sobre su periodo de paz, y advirtiera que no obstante la violencia a gran escala está desapareciendo, la de escala menor, doméstica, microfísica, aún sigue en pie, instalada en el interior de la gente.

El filósofo Byung-Chul Han (2016) no se equivoca cuando afirma que “Hay cosas que nunca desaparecen. Entre ellas la violencia” (p.13). Ella busca otras maneras de manifestarse que no sean explícitas, se camufla para no ser contrarrestada. En

la novela de Quintana está interiorizada en los individuos y en la forma en la que aprecian la realidad de su contexto. Para ellos la violencia es invisible, o quiere pasar como tal, no porque no pueda verse, sino porque ya a nadie incomoda o perturba su existencia. Como dice Raymond L. Williams, refiriéndose a la literatura colombiana, “quizá la mayoría [de los libros] han sido vehículos de diálogo ideológico [...] y siempre se han relacionado a la actividad política” (citado en Rutter-Jensen, 2009, p. 37). Esta sentencia puede ser aplicable a *La perra*, pues además de presentar una reflexión sobre la maternidad, enlaza este problema personal y privado con uno de carácter social y político: la violencia.

Consideraciones finales

La novela narra la historia de una mujer que, si bien no renuncia a los mandatos de género, intenta adecuarlos a sus circunstancias particulares. En este sentido, adoptar a un perro como si fuera un hijo debe leerse en tanto acto de rebeldía en contra del sistema genérico. Sin embargo, la novela también muestra que estas exigencias de maternidad a las que están sujetas las mujeres conllevan la imposibilidad de su cumplimiento a cabalidad, lo que genera en las madres estados de crisis que pueden derivar en actos plenos de violencia (como la muerte de Chirli). Hay una idea general en torno al amor de las madres hacia sus hijos, pero lo cierto es que se trata de una cuestión de carácter cultural, más que biológico. La novela de Quintana saca a relucir dicha situación. En este sentido, se debe destacar a *La perra* dado que devela ese otro lado de la maternidad que la gente se niega a aceptar, un trabajo difícil para el que no todos los seres humanos están capacitados. Asimismo, la novela habla acerca de la integración de la violencia en la vida de las personas, desarrollándose a nivel micro, en lo doméstico, en lo íntimo. De algún modo, el relato se constituye en una especie de aprendizaje de los excesos a los que puede llegar un ser humano cuando está en una posición límite. En este caso, por culpa de los mandatos de la maternidad. Finalmente, se puede decir que *La perra* de Pilar Quintana se inscribe en lo que sería el subgénero narrativo de las maternidades disidentes, porque pone en escena un nuevo sujeto social: las “malas madres”, personajes que empiezan a ser pensados ya no desde los actos que realizan, sino desde las condiciones sociales complejas en las que se desarrollan como individuos.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (1997). Excerpt from introduction to *Bodies that Matter*. In R. Lancaster; M. di Leonardo (Eds.). *The Gender and Sexuality Reader* (pp. 531-542). London: Routledge.
- Donath, O. (2017). *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir books.
- Garay, R. (2008). El destino de ser madres: la ideología de la maternidad como soporte discursivo de las nuevas tecnologías reproductivas. En M. Tarducci. *Maternidades en el siglo XXI* (pp. 29-59). Buenos Aires: Espacio.
- Han, B. C. (2016). *Topología de la violencia*. Madrid: Herder.
- Ibarlucía, B. (2009). Roles sexuales. En S. B. Gamba (Coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp.287-289). Buenos Aires: Biblos.
- Lagarde, M. (1997). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: horas y HORAS.
- Ledezma, A. (2016). ¿Nombrarse o ser nombrado? El nombre como depositación. *Revista Wimblu* 11 (2), pp. 31-39.
- Marcus, R; Kicillof, D. (1990). Introducción al psicoanálisis de la elección de los nombres propios: el caso de Sigmund Schlomo Freud. *Revista de Psicoanálisis* 47 (1), pp. 129-139.
- Ortner, S. (1979). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? En O. Harris y K. Young (Eds.). *Antropología y feminismo* (pp. 109-131). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Palomar, C. (2004). Malas Madres: la construcción social de la maternidad. *Debate Feminista* 30, pp. 12-34.
- Quintana, P. (2019). *La perra*. Barcelona: Penguin Random House.
- Recalcati, M. (2018). *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama.
- Reyes, M. (2017). La representación de la maternidad en la literatura italiana. El caso de Juana I, Semíramis y Erzsebet Bathory. *Tonos digitales: Revista de Estudios Filológicos* 32, pp. 1-16.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rose, J. (2018). *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Madrid: Siruela.
- Rutter-Jensen, C. (2009). *La heteronormatividad y sus discordias. Narrativas alternativas del afecto en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Sen, A. (1985). Well-being, Agency and Freedom: The Dewey Lectures 1984. *The Journal of Philosophy* 82 (4), pp. 169-221.

TRANSTEXTUALIDAD Y METAFICCIÓN EN *EL CLON DE BORGES* DE CAMPO RICARDO BURGOS LÓPEZ*

TRANSTEXTUALITY AND METAFICTION IN
EL CLON DE BORGES BY
CAMPO RICARDO BURGOS LÓPEZ

Frak Torres Vergel¹

* Artículo derivado de la ponencia “Metaficción y posmodernidad en *El clon de Borges*, de C. R. Burgos López”, presentada en la mesa de Tecnopoéticas contemporáneas y ciencia ficción, del V Congreso Internacional Cuestiones Críticas, llevado a cabo en octubre de 2018 en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Cómo citar este artículo: Torres Vergel, F. (2020). Transtextualidad y metaficción en *El clon de Borges* de Campo Ricardo Burgos López. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 169-187. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a09>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-8569-3680>
frakliterature6791@gmail.com
Universidad del Magdalena, Colombia

Resumen: apoyado en la teoría transtextual y en conceptos fundamentales en torno a la metaficción, el artículo realiza una lectura de las relaciones y procedimientos intertextuales, hipertextuales y metaficciones presentados en la novela *El clon de Borges*, de Campo Ricardo Burgos López.

Palabras clave: ciencia ficción; clonación; metaficción; transtextualidad.

Abstract: Based on the transtextual theory and on fundamental concepts about metafiction, the article makes a reading of the intertextual, hypertextual and metafictional relations and procedures presented in the novel *El clon de Borges*, by Campo Ricardo Burgos López.

Keywords: science fiction; cloning; metafiction; transtextuality.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 12.02.2020

Aprobado: 04.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

En octubre del 2010 *El clon de Borges* obtuvo una de las menciones del Premio UPC (Universidad Politécnica de Cataluña) de Novela Corta de Ciencia Ficción, y dos meses más tarde, su autor, Campo Ricardo Burgos López, la publicó en una primera y hasta hoy única edición impresa con un tiraje total de doscientos ejemplares.

El clon de Borges es una novela colombiana de ciencia ficción con temática *near future* que hace parte de la narrativa de conjetura, de hipótesis o de anticipación, porque representa una fase futura de la historia presente o la posibilidad de una situación verosímil con ciertas variaciones que ultiman tendencias del mundo real (Eco, 2012, p. 222). La clonación humana ha constituido una posible realidad inminente y por tanto ha sido empleada como pieza clave para erigir argumentos de ciencia ficción con marcos futuristas.

La novela de Burgos López trata sobre la clonación de Jorge Luis Borges, agenciada por Miguel Ospino, un multimillonario obsesionado por su obra y cuyo propósito es producir indefinidamente clones de Borges para que, con sus creaciones escritas, constituyan una suerte de canon architextual borgeano para el disfrute lector de cierta élite. Desde el inicio de la novela se concede a la prosa el equilibrio rítmico que lleva al lector a marchar al compás de sus personajes y a sentir que la ficción se escribe sola mientras crece a impulsos de su asunto. La narración contiene varias referencias a la obra de Borges y a sus motivos constantes más significativos, como el espejo y el infinito.

En *El clon de Borges* predomina la tematización de la literatura, modalidad autorreferencial del texto metaficcional en la que se constituye en tema y objeto de atención del texto mismo, al ser ficción que habla sobre la ficción. El protagonismo de la literatura por medio de alusiones a la obra borgeana y a través del estatuto de ficcionalidad de la figura de Borges son materia clave para la transtextualidad y la metaficción que presenta la novela. Hay además correspondencia entre los asuntos de los textos escritos por el clon y los temas y argumentos de las obras de Borges. En este sentido, Burgos López logra que el lector dirija su mirada hacia la literatura misma y oficie la correferencia semántica entre el ámbito ficcional o micromundo de la acción intradiegetica de la obra del clon y los ejes temáticos procedentes de la esfera de lo estético de la ficción borgeana.

El carácter transtextual y metafictivo parte también de las funciones predominantes de los tres personajes principales: el profesor Antonio Sáker, reconocido crítico literario, experto en la obra de Jorge Luis Borges, que a lo largo de la narración expresa juicios y comentarios sobre sus textos y los de su clon, haciendo de la crítica objeto de la ficción, y de la ficción objeto de la crítica; Miguel Ospino, lector acérrimo de la obra de Borges y gestor de su clonación, y el clon de Borges, escritor cuya obra, apariencia y personalidad entrañan un vínculo paródico con respecto a esos mismos atributos del escritor original.

En la novela, la intertextualidad, la hipertextualidad y la metaficción en tanto estrategias narrativas dinamizan los procesos autorreflexivos acerca de la literatura misma. La obra se autodenomina rizoma generador de significación al coagular duplicidades alternativas como lectura/escritura, realidad/ficción, mimesis/diégesis y texto/metatexto. Son recursos transtextuales y metaficticiales cuyos procedimientos de composición enseñan sobre el arte de escribir y de leer ficción de la manera por la que el texto literario vuelve la mirada hacia sí mismo.

Clonación humana e imaginación literaria

El tema de la clonación humana con sus implicaciones perspectivistas y aplicativas ha servido de eje argumental de múltiples novelas en las que dicha técnica biotecnológica se convierte en detonante para reflexionar sobre relevantes aspectos éticos y políticos inherentes a la condición humana.¹ En tales obras se muestran acontecimientos contrafactuales operados por suposiciones y abducciones que constituyen mundos posibles en los que la ciencia emerge como un sistema totalizador dominante o un aparente complemento positivista de cierto seudohumanismo característico de sociedades postindustriales con grandes adelantos tecnológicos.

Al igual que en *Los niños del Brasil* de Ira Levin, el argumento de *El clon de Borges* parte de la aparente posibilidad científica de clonar los genotipos de individuos influyentes en la historia de la humanidad, como Jesucristo, Mozart, Newton, Platón, Marx, Comañeci, Hitler, Borges, entre otros. No obstante, en la realidad el grado de semejanza entre originales e individuos clonados es relativo porque “un clon genómico

1 *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley; *La quinta cabeza de Cerbero* (1972), de Gene Wolfe; *La guerra interminable* (1974), de Joe Haldeman; *Los niños del Brasil* (1976), de Ira Levin; *Donde solían cantar los dulces pájaros* (1976), de Kate Wilhelm; *Cyteen* (1988), de C. J. Cherryh; *Las partículas elementales* (1998) y *La posibilidad de una isla* (2005), de Michel Houellebecq; *Nunca me abandones* (2005), de Kazuo Ishiguro.

no comparte necesariamente los talentos ni las inclinaciones de su progenitor clónico. Un Einstein clonado sería con seguridad un superdotado, pero no tendría por qué ser un gran físico” (Wilmut, Campbell y Tudge, 2000, p. 334). Si bien la impronta genómica es una forma de programación genética, la práctica de la clonación no presupone que el individuo clonado herede y repita espontáneamente la vocación y las proezas de su modelo clónico. A esta concepción errada sobre que los genes determinan por sí solos todos los aspectos y dimensiones de un individuo, y que por tanto se puede producir una o muchas réplicas perfectas de una persona existente, se le da el nombre de *determinismo genético* (National Bioethics Advisory Commission, 2000, p. 48). En *Los niños del Brasil* y en *El clon de Borges* es precisamente el discernimiento consecuente en torno al determinismo genético lo que marca el derrotero de ambas historias:

El niño concebido por reproducción monocelular crecerá teniendo el aspecto de su dador y compartirá con él ciertas características y propensiones, pero si se le educa en un medio distinto, sometido a influencias domésticas y culturales diferentes (como no puede menos que suceder, aunque solo sea porque nace años después), puede resultar muy diferente del dador, pese a la igualdad genética (Levin, 1977, p. 244).

El medio es la incógnita esencial de la ecuación. Lo que permite que hombres como Beethoven y Schweitzer fueran individuos extraordinarios es la confluencia de sus particulares dotaciones genéticas con el medio y los momentos históricos concretos en los que vivieron (Brock, 2000, p. 148). Por tanto, “dos individuos clónicos genéticamente idénticos son dos personas distintas, puesto que el ser persona no viene determinado por el código genético” (López Barahona y Antuñano Alea, 2002, p. 96). Si bien una persona clonada es genéticamente idéntica a su modelo, su historia personal será, sin duda alguna, diferente. Esto, sin embargo, no significa que la clonación pierda por completo su sentido de predictibilidad y control.

En la novela de Levin, el proyecto concebido por Josef Mengele y dirigido por los coroneles de la *Kameradenwerk* (Organización de Camaradas) presupone que los noventa y cuatro clones de Hitler pasen desde su nacimiento por circunstancias muy similares a las que vivió su progenitor clónico. Por eso la misión de los exoficiales de las SS consiste en asesinar a los noventa y cuatro padres adoptivos de los clones adolescentes al cumplir sesenta y cinco años, dado que el padre de Hitler murió a esa edad, cuando este apenas tenía trece, de tal modo que la evolución psíquica de los clones

de Hitler también sea semejante a la de su padre clónico. Asimismo, el plan implicaba que las empleadas de los archivos de las agencias neonazis seleccionaran las solicitudes de adopción de los bebés clonados. Las parejas debían ser de raza blanca, de apariencia nórdica. El padre debía trabajar como administrador o funcionario público y formar parte de una organización en la que tuviera cierta autoridad. Mengele, exmédico jefe de Auschwitz, apodado el Ángel de la Muerte (porque en su obsesión por conseguir la perfecta raza aria mató a miles de gemelos para practicarles autopsias con el fin de hallar las razones genéticas de sus leves diferencias), es consciente de la exigencia de que los clones de Hitler se críen, crezcan y sean formados en un medio “adecuado”, con una ruta de vida análoga a la que siguió su padre clónico, para así alcanzar la consolidación de un Cuarto Reich con los noventa y cuatro *fürhers* renacidos.

Por su parte, en la novela de Burgos López el clon de Borges fue encaminado hacia el hábito de la lectura y el oficio de la composición literaria. Desde muy niño, no solo se le hizo saber su circunstancia y procedencia, también le fueron acondicionados los ambientes para que cultivara las aficiones y capacidades creativas. Asimismo, se predispuso el desarrollo de su personalidad hacia su “modelo original”, lo cual derivó en su actitud resignada y conformista, en la nostálgica negación de su individualidad y en la enajenada defensa de su identidad eclipsada. Además de condicionarse para producir obras hipertextuales derivadas de la literatura borgeana, el clon de Borges fue adoctrinado para contentarse con realizar en la clandestinidad el trabajo que la cofradía de Ospino requería para su trastornado disfrute, envanecimiento y sentido de poder. El clon de Borges deja de ser así el gran escritor para convertirse en un objeto de explotación, en un juguete para el aprovechamiento abusivo de los otros. Pasa a convertirse en un ser cosificado, valorado por la esperada expresión fenotípica de su genoma. Al ser su vida prediseñada por personas ajenas y permanecer cautivo y vigilado todo el tiempo, pierde el derecho a un porvenir abierto, al libre albedrío. La clonación en dicho contexto supone una cosificación y actúa como inobservancia de la dignidad y la libertad. En la novela, el motivo de la autonomía “vegeta” en el personaje del clon de Borges, que representa a “un sujeto concreto o supuestamente concreto, cuya epopeya [sería] su emancipación con respecto a todo lo que le impide regirse por sí mismo” (Lyotard, 1993, p. 79). Tal caracterización de protagonistas *outsiders* involucrados en cuestiones espinosas como la libertad y la responsabilidad es muy frecuente en la ficción posmoderna.

El personaje de Ospino representa la ambición y lo siniestro en el empleo de una biotecnología que no tendrá, en un futuro cercano, mayores impedimentos que los relativos a las leyes de la ciencia, los estatutos jurídicos y las normas morales marcadas por el discernimiento personal en torno al bien y el mal. El final de la novela, además de presentar un ejercicio inicial de multiplicación de clones genómicos de Borges, alude y da entrada a una suerte de secta dirigida por Ospino con propósitos macabros de control biológico. Por tanto, no se trata únicamente de la prole clonada de Borges, sino de la posible implantación de una orden financiada por el demente multimillonario, constituida por extremistas fanáticos semejantes a él. Ospino transgrede las leyes sistemáticamente. La legislación que veda la práctica de la clonación humana hace que mantenga en secreto su proyecto, ya que la mayoría de las tesis que la impiden se fundamentan en razones éticas y constitucionales como la violación de los principios fundamentales de identidad y singularidad. La transgresión que supone la clonación humana al derecho connatural a ser únicos es precisamente el aspecto esencial sobre el cual gira el eje conflictivo de la novela. El decurso de la acción comunica una latente y perversa pretensión de vulnerar la especial unicidad del individuo que reside en el personaje del clon de Borges. Al crearse y formarse para reproducir un modelo, al clon le es negado el derecho a construir su identidad mediante el desarrollo de las diversas propiedades y circunstancias que hacen a cada ser humano cualitativamente único y diferente de los demás. Ha sido condenado a ser un calco, una réplica, la “copia auténtica”.

Así, el fundamento argumental de esta novela, como de otras cuyo tema es la clonación humana con fines reproductivos, se apoya en el problema de la transgresión del justo desarrollo de la persona, derecho que no admite la instrumentalización de nadie. El clon de Borges ha sido creado y es “querido” no por su valor, sino por el que posee el original. Es el fruto de la impasible y calculada determinación orquestada por Ospino, quien sistemáticamente ha pisoteado la dignidad del clon. De ahí que su personalidad esté “lacrada por la conciencia de ser un sustituto, una pieza de recambio” (López Barahona y Antuñano Alea, 2002, pp. 111-112). En *Nunca me abandones*, de Kazuo Ishiguro, la cosificación de los clones es practicada de un modo mucho más crudo. El conflicto de la historia corresponde a la constitución legal de un programa de donación de órganos extraídos de cuerpos vivos de clones (subhumanos comercializables) en requerimiento a las necesidades de trasplantes que

presente la población enferma, a guisa de recambios clónicos de repuesto. Los clones han sido creados únicamente para viabilizar la curación de enfermedades y abastecer de órganos a la ciencia médica. No obstante, esta condición de los clones llega a ser tabuizada por la gente común en su diario vivir mediante una suerte de acuerdo tácito con el fin solapado de no generar un ‘escándalo’ en torno a la cosificación de los clones, permitida por la sociedad general y auspiciada por el gobierno a través de la creación de ‘hogares’ para clones, lugares en condiciones deplorables, disímiles de unos pocos con cierto movimiento resistente e idóneo hábitat, como Hailsham House, Glenmorgan House y Saunders Trust, que finalmente fueron cerrados cuando el Estado británico dejó de financiarlos por mantener ciertas consideraciones dignas hacia los clones. Con esta novela Ishiguro coloca el dedo en la llaga sobre algunos de los problemas éticos que acarrearía la producción de clones convertidos en neoesclavos por un transhumanismo cosificador.

El clon de Borges trata el problema mismo de la creación manipulada, el juego bizarro de predeterminar el destino de alguien y negarle la posibilidad humana individual de construir libre y espontáneamente su futuro, su auténtico yo. Al respecto subyace una crítica mordaz a la pretensión de moldear el ser, el conocer y el hacer del otro. El engranaje perverso de Ospino metaforiza la lúdica de los hilos invisibles de los poderes que encauzan de un modo u otro el destino de las personas para su conveniencia. El conflicto deriva así en un problema universal: la cuestión de la libertad de decidir en contra de las coacciones de un sistema político-económico determinado y de la cultura en la que fuimos educados; en contra de futuras biotecnologías que otorgarían a los científicos y a los poderosos un alto grado de control sobre los procesos vitales de los seres humanos; en contra de la programación psicológica; en contra de los intereses corruptos del poder.

La clonación de Borges por parte de Ospino atenta contra la originalidad y unicidad del ser humano y supone “un aberrante dominio y una tiranía más que injusta del hombre sobre el hombre, del poderoso sobre el débil” (López Barahona y Antuña Alea, 2002, p. 107). La novela aborda el problema de la anulación sistemática: pieza de laboratorio, imposición de identidad, privación de lazos humanos naturales y cosificación de la dignidad. Es tan patente esta instrumentalización de la persona en la narración que en ningún pasaje se habla de la madre sustituta del clon de Borges.

Transtextualidad e instancias metafactivas

La intertextualidad y la hipertextualidad son fenómenos transtextuales ligados a la metaficción. La primera es una de las cinco relaciones transtextuales que puede presentar un texto literario, y es definida como la presencia efectiva de un texto en otro, o la relación de copresencia entre dos o más textos, expresable mediante estrategias discursivas como la *cita* y la *alusión* (Genette, 1989, p. 10). A estos recursos narrativos se suman otras estrategias intertextuales, entre ellas la parodia, el *collage* y la metaforización (Zavala, 2007, p. 339). En *El clon de Borges* aparecen algunos intertextos de cita que referencian a escritores históricos:

—Dice en algún libro C. S. Lewis, que solo Dios puede hacer una crítica perfecta de la vida y la obra de un hombre, que las demás críticas están condenadas a ser imperfectas, incompletas e injustas [...].

—Hay una sentencia de una filósofa llamada María Zambrano según la cual “un filósofo es alguien que nunca se queja” (Burgos López, 2010, pp. 77, 104).

Por otro lado, las alusiones a las obras de Borges recorren la novela y son precisables mediante la hipertextualidad y las instancias metafactivas presentadas a lo largo de la narración. Por hipertextualidad se entiende “toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto)” (Genette, 1989, p. 14). Los hipertextos cuentan con un segundo grado y se derivan de otro texto preexistente. La hipertextualidad en *El clon de Borges*, entrelazada a veces con la metatextualidad (comentarios y críticas), se presenta intradiegeticamente a través del discurso del narrador omnisciente (con focalización en Sáker en varios apartes) referido a los textos del clon (personaje-escritor). El primero resume en unos cuantos pasajes las composiciones literarias del segundo, que son hipertextos derivados de las obras de Borges. Dichos *resúmenes* (metatextos) condensan las historias narradas en las obras del clon, son sus argumentos. Sin embargo, las “sinopsis” de *Las oraciones de Benjamín* (capítulo 12) y de *El desierto* (capítulo 13), novelas de ciencia-ficción del clon de Borges, van más allá y aspiran a ser transitorias ficciones dentro de la ficción.

Funcionalmente, en *El clon de Borges* tales resúmenes tienen un nivel metaliterario, pues no solo sirven como recurso narrativo para el desenvolvimiento de la práctica discursiva trazada a lo largo de la narración, sino que son construidos

mediante una serie de enunciados intratextuales tematizadores de la literatura que expresan deliberada y explícitamente significados en torno al acto de lectura. Al mantener una relación crítica con sus hipotextos, los resúmenes fictivos establecen un vínculo metatextual configurador de una literatura de la literatura representada en el propio texto. Asimismo, los resúmenes son usados a menudo como una estrategia hipertextual intradiegetica intercalada con la práctica metatextual del *comentario*, que, a diferencia de aquellos, es expresado en primera persona por un personaje no narrador durante el diálogo con otro personaje de la obra:

—Profesor Sáker, he leído sus dos libros acerca de Borges. Solo quiero decirle que parecen escritos por alemanes dado lo voluminosos y ultradetallados que son [...]. Son excelentes, de pronto les falta un poco más de maldad, de pensar mal del prójimo. La malicia a veces descubre verdades que al pensamiento políticamente correcto nunca se le ocurrirán [...].

—[...] la única posibilidad de una crítica correcta o impecable acerca de una vida y una obra, demanda el conocimiento pleno de esa vida y esa obra, y [...] eso sólo sería posible para una mente a la cual no se le escape ni el menor matiz [...].

—[...] en el reino del lenguaje y de la ficción literaria esas contradicciones lógicas, aporías o imposibilidades sí que pueden ocurrir, ¿no es cierto? (Burgos López, 2010, pp. 16, 78, 89).

Por otro lado, la metaficción es la ficción autorreferencial, es “una estrategia de escritura (y de lectura) en la que se ponen en evidencia, de manera explícita o implícita, las condiciones de posibilidad de la misma escritura” (Zavala, 2007, p. 264). En el capítulo tres de la novela, Miguel Ospino, en una conversación con Antonio Sáker, revela el asunto de su cuento “El clon de Borges”, incluido en una compilación de veinte relatos sobre el autor argentino, titulada *Cuentos sobre Borges*. En dicho cuento se narra la historia de un hombre que logra clonar a Jorge Luis Borges con el único fin de que escriba obras de la misma o de mejor calidad que las que compuso el escritor modelo. Sin embargo, esta circunstancia, conocida por algunas personas cercanas al clonador y versadas en la obra del clon, genera con el tiempo el dilema ético respecto a la divulgación de los lúcidos escritos del hijo clónico. Coaccionado por la presión del reducido grupo de amigos que ha leído la obra del renacido Borges y desea fervientemente que sea publicada, el gestor de la clonación decide asesinarlos a todos para mantener el secreto.

Además de la presencia del comentario autorreferencial, la metaficción cobra relevancia, sobre todo por “la importancia estratégica de su ubicación, y de su papel director del sentido de la novela” (Gil González, 2001, p. 64). Es lo que Ródenas de Moya (1998) tipifica como una *metaficción diegética*, en la que se provoca una interpretación autorreferencial de la obra (p. 15). En *El clon de Borges* el segmento del comentario de Ospino sobre el cuento en mención refleja el asunto de la novela, anuncia la acción venidera, es su marco de referencia interno, configurador de la trama. Dicha microhistoria a guisa de resumen prospectivo dentro de la novela funciona como un juego de espejo en el que la ficción habla de sí misma y refleja la historia por venir. Posee así un carácter autorreflexivo, constitutivo de la raíz común de toda instancia metafictiva de función especular (Sobejano-Morán, 2003, p. 26), equiparable a la *mise en abyme* de Dällenbach (1991), que la define como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación interior” (p. 49). La autorreflexividad es todo espejo dentro del texto, la reproducción analógica de un segmento de cualquiera de los estratos del texto, aunque comúnmente es el de la historia (Gil González, 2001, p. 61), como ocurre con la novela *El clon de Borges* y su cuento homónimo.

La *mise en abyme* es una de las formas de la metaficción que consiste en que un enunciado refleja otro enunciado o ficción dando lugar a una repetición interna, a modo de desdoblamiento ficcional u obra-espejo. Tal enclave de réplica funcional puede estar expresado mediante un segmento reflectante de la diégesis de la novela, causando el efecto especular de la trama argumental o de la totalidad del relato. En el caso de *El clon de Borges*, la entrada del argumento del cuento homónimo en la novela configura un procedimiento de inserción y reduplicación prospectiva con puesta en abismo, cuyo enunciadore es un personaje de la diégesis. Esta *mise en abyme* de función catafórica cumple tres tareas fundamentales: repite, condensa y anticipa la trama, desempeñando así un papel revelador para el autor, para el personaje (Sáker) y para el lector, respectivamente. No obstante, el final abierto de la novela no comunica explícitamente si en definitiva Ospino asesina o no a todos aquellos que conocen su secreto. Se trata de una estrategia narrativa de suspenso en la que los signos premonitorios de correspondencia entre “sinopsis liminar” y desenlace novelesco configuran cierta tensión que solo será resuelta por el lector una vez finalizada la obra, lo cual posibilita a la postre múltiples lecturas de continuidad y de

cierre. La construcción en abismo usada por Burgos López articula tres momentos fundamentales del presente de la narración: la clonación de Jorge Luis Borges (pasado), la presunción de Sáker sobre la clonación de Borges (actual) y la posibilidad de los crímenes de las personas que conocen el secreto de Ospino (futuro).

La *mise en abyme* como estrategia narrativa ha sido usada por diferentes autores con diversos fines en distintas épocas de la literatura universal. En *Hamlet*, por ejemplo, se representa el crimen pretérito del rey Hamlet (reflejo retrospectivo, analepsis) en la puesta en escena del asesinato de Gonzago en “La Ratonera” (teatro dentro del teatro), con el fin de destapar el atentado consumado. En *El clon de Borges* la duplicación interior, además de su natural propósito refractante, funciona como simulacro y espejo acusador del delito cometido (en *Hamlet* es el asesinato del rey y la infidelidad de la reina; en *El clon de Borges*, la clonación humana con fines reproductivos, prohibida en todo el mundo, y la violación de derechos humanos).

La puesta en abismo usada por Burgos López clarea además un hermanamiento entre autor-novela y personaje-cuento. *El clon de Borges* (historia continente, macrohistoria) contiene en su interior, en dimensión reducida, una réplica de sí misma (“El clon de Borges”: historia contenida, microhistoria). Este procedimiento de inclusión y develamiento de la historia introduce al lector en los mecanismos de la recreación de la obra misma. La puesta en abismo se presenta una sola vez y “en bloque” mediante un resumen metatextual que condensa la materia de la novela, dando lugar a una repetición interna en segundo grado. El cuento es así el espejo interior del asunto de la novela. Ambas obras se titulan igual, desarrollan idéntico argumento y, al llenarse esta con la otra, se produce un horizonte de expectativa en el lector y en el personaje (Sáker) que implica el conocer si ambas tramas finalmente coincidirán a cabalidad. En *El clon de Borges*, la enunciación de esa refracción adelantada manifiesta el proceso de producción del texto y trasluce el vínculo de narrador-narratario en el expectante ejercicio de coconstrucción de la trama, operado como un mecanismo estructural en el que la ficción espejo refleja y guía gran parte del texto original. La percepción de este marco hermenéutico invita al lector a realizar dos ejercicios de coparticipación: el reconocimiento de los rastros textualizados de lo que se ha dicho y la anticipación de lo que se dirá mediante la ironía, estrategia metafictiva de función iconoclasta que recorre casi a horcajadas la novela.

Ahora bien, la homonimia del título (elemento paratextual) en duplicación interna configura la estrategia metafictiva que Zavala (2007) denomina “título sobre el título”, cuya función pertenece al mecanismo retórico de la tematización, con modalidades de realización afines a la expuesta en *El clon de Borges*, donde hay un personaje que escribe o lee un texto cuyo título es homónimo al del texto que el lector extratextual se encuentra leyendo en ese momento (pp. 257, 265). Sobejano-Morán (2003), por su parte, aclara que “cuando una obra incluye en el reflejo metafictivo el título de la obra misma” puede encuadrarse como instancia metafictiva tanto en la función especular como en la subcategoría de *ficción paradójica* de la función iconoclasta, ya que “involucra en su materialización un juego paradójico con los marcos de la ficción y constituye una aporía narrativa” (p. 27). En la dinámica entre ficción de lo real y verosimilitud de la ficción, la lúdica paradójica es configurada en la novela como aporía metaliteraria cuando Ospino interroga a Sáker sobre la posibilidad de que su cuento sea un hecho real y no una mera ficción, a lo que el profesor responde que tal circunstancia sería un buen argumento de ciencia ficción, pero no un hecho real. Esta indicación de índole architextual, más otras conexiones presentadas en la novela que serán abordadas líneas abajo, conllevan una autoconsciencia en la que la superposición de los marcos estéticos parodia las convenciones de un arte literario establecido como el borgeano y la idea de un discurso dominante de continuidad infinita. En este sentido, la interacción entre lo historiográfico literario y lo metaficcional en *El clon de Borges* compromete la “divergencia convergente” entre representación ‘auténtica’ y copia ‘inauténtica’, y cuestiona “tanto el significado de la originalidad artística como el de la transparencia de referencialidad histórica” (Hutcheon, 2014, p. 202). Lo metafictivo posmoderno en *El clon de Borges* se encuentra en su contenido, en la alusión a la ruptura, en la desviación con intención desmitificadora y en la hipertextualidad irónica. De ahí que en varios apartados de la novela sobresalga una apuesta paródica-intertextual de lo canónico borgeano emparentada con mecanismos de inversión del *status* realidad/ficción, como cuando en el capítulo nueve se describe el asunto de *Anulación de la obra de Jorge Luis Borges*, novela de ciencia ficción escrita por el clon de Borges:

En el texto se narra la historia de un hombre que, por una cierta acumulación de hipersensibilidades estéticas, estaba harto de la obra de Jorge Luis Borges, que la odiaba a muerte y que, en un momento dado, tomaba la resolución absolutamente insensata de hacerla desaparecer del planeta Tierra (Burgos López, 2010, p. 46).

En las dos páginas y media que abarca el trazado de ese argumento, Burgos López no solo esboza la condición paródica de su novela, también acoge esta circunstancia como una “distancia crítica que permite un señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (Hutcheon, 2014, p. 73). Otro apartado de la novela que evidencia ese solapamiento en el ámbito de lo paródico iconoclasta es el pasaje de la galería de arte sobre Borges que contiene piezas performativas de un Borges ‘multiclonado’, representativas de un humor-parodia con tendencia *queer* que estigmatiza la identidad del escritor argentino mediante el “desvío” de su corporeidad y como arrebato cuestionador de cualquier supuesto efecto normalizador de su obra. Además de la crítica mordaz a la idolatría, en ese pasaje subyace “un ataque iconoclasta a lo que Peter Burger define teóricamente como la ‘institución artística’” (Huysen, 2004, p. 240), es decir, una suerte de diatriba en contra de esas modalidades preceptivas “según las cuales se percibe la función del arte en la sociedad” (p. 240). Asimismo, en la galería la figura de Borges es fetichizada, reducida a la pura forma de su re-presentación. La tematización de lo grotesco y del deseo fetichista en el cúmulo de representaciones constituye el imaginario iconográfico recorrido por esa otra línea de la desidentificación consustancial y la desilusión postutópica.

En *El clon de Borges* también se encuentra “una reflexión circunscrita al plano crítico o teórico literarios sobre las convenciones narrativas que intervienen en la construcción de la novela en curso o de otras novelas” (Sobejano-Morán, 2003, pp. 23-24). La función reflexiva aparece cuando Sáker, versado crítico de la obra de Borges, interroga a Ospino sobre el desenlace del cuento “El clon de Borges” y menciona la importancia de la obra de Borges para la historiografía literaria:

—¿Algo truculenta esa resolución del relato? ¿No le parece? [...].

—Su cuento es curioso —dijo Sáker—. Al escucharlo me suscitó una pregunta [...] ¿qué hubiera sucedido si la literatura española, occidental y universal se hubiera quedado sin conocer *El Aleph*, *Ficciones*, *Historia universal de la infamia*, *El informe de Brodie*, *El libro de arena*, *El oro de los tigres*...? (Burgos López, 2010, pp. 19-20).

Asimismo, por medio del narrador omnisciente, se presenta la función reflexiva como instancia metaficcional que apela a la autorreferencia y al mecanismo de conversión de la diada realidad/ficción en el pasaje en que Ospino pregunta a Sáker su opinión sobre el evento de la clonación de Borges, ya no como un motivo de su cuento, sino

como un incidente verídico. Esta extendida problematización de la sutura ficción-realidad es uno de los temas fundamentales del texto metaficcional, que resuelve tal polaridad y la transforma en una relación de comunicación. La realidad como construcción y producto ficcional, y la ficción como construcción y producto real. La obra literaria como metáfora del dinamismo creador del mundo para alcanzar ese sentido en que la concepción de la mera posibilidad se apareja para el restablecimiento de la realidad. No obstante, no se trata simplemente de lo que sucede en términos del mundo existente y posible de la novela, sino en repensar los límites y trasladarlos a cierta poética de la ruptura mediante representaciones equivalentes. La ciencia ficción permite el equilibrio entre el espejismo fabulador y la verosimilitud científica a través de ficciones apoyadas en las posibilidades de verificación otorgadas por los adelantos científicos de la época. Esto último se evidencia en *El clon de Borges*, donde un aspecto tradicional de la composición literaria como el sentido de la realidad se cruza con el evento de la clonación de Borges y la sucesiva reproductibilidad técnica y masificada de su obra clónica, lo cual agrega a la novela cierta cáustica ironía suscrita en el vínculo de su título con las consecuencias de la decodificación del genoma.

La novela presenta además otras instancias metafictivas que también desempeñan funciones de índole reflexiva. Una de ellas se muestra en el capítulo seis de la novela, cuando Sáker empieza a leer un cuentario del clon de Borges, titulado *Nueve cuartos*, constituido por nueve relatos que describen lo que ocurre en nueve apartamentos de un edificio. El primer cuento, “Cuarto uno”, narra la historia de un personaje-lector, apasionado por la literatura de Borges, que realiza usuales ejercicios de suposiciones anticipatorias sobre las posibles ramificaciones de la *fábula* de una de las ficciones, con el fin de determinar capas de significación de la obra. El cuento aborda así dos temas fundamentales que intervienen en la construcción consciente de toda ficción: primero, el pensamiento interrogativo, que resulta cuando el escritor o el lector se preguntan sobre el texto que tienen en proceso para profundizar en los elementos de la narración, asentar la historia en la duda constante, proyectar la trama y, en general, para vencer el cerco creativo. Toda buena trama está elaborada con un selectivo estudio de las posibilidades. Segundo, el aspecto de la convergencia obra-lector: los efectos que la obra produce en un lector que no solo es consciente de la necesidad de aprehender la realidad representada, sino que va más allá del texto en puntos diversos “para redescubrir su dimensión práctica” (Iser, 1989a, p. 197).

Ambos aspectos de la imaginación metódica señalan la condición genérica de *El clon de Borges*, es decir, el hecho indubitable de que “la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de una *conjetura* formulada a partir de tendencias reales del mundo real” (Eco, 2012, p. 224). Dicho en otros términos, dentro de la obra (novela de ciencia-ficción) existe otra (“Cuarto uno”, cuento de ciencia ficción enunciado a guisa de sinopsis) que resalta la naturaleza conjetural o conjeturabilidad de la ciencia ficción (en esas dos obras), su determinación como narrativa de la hipótesis:

El lector imaginaba qué habría ocurrido si alguna vez el minotauro hubiera logrado escapar de su cárcel, ¿qué habría sucedido? —se preguntaba el lector del cuarto uno—, ¿el minotauro se habría establecido en otro país?, ¿se habría escondido en un bosque y vivido como un ermitaño?, ¿al cabo de un tiempo alguien lo habría encontrado? (Burgos López, 2010, p. 33).

La ciencia ficción es una literatura fundamentalmente especulativa. En sus narraciones “se intenta responder a la pregunta ‘¿qué sucedería si...?’”, se analizan las consecuencias de una hipótesis que se considera extraordinaria o todavía demasiado prematura para que pueda presentarse en el mundo real” (Barceló, 1990, p. 32). Ahora bien, aunque el narrador omnisciente no menciona el título de la obra de Borges leída por el personaje del libro (lector metadieético) escrito por el clon de Borges, el lector extratextual puede relacionar su contenido sucinto con el asunto del cuento “La casa de Asterión”, de Borges. Ese componente vacío del texto, marcado por la ausencia o supuesta indeterminación de un título “inidentificable” por parte del profesor Sáker (lector diegético), es en realidad una estrategia discursiva de apelación y de juego interpretativo utilizada deliberadamente por Burgos López para que el lector extradiegético participe en la constitución del sentido de los “lugares vacíos” a develar, y que, en este caso, con la anuencia del autor, tiene incluso la ocasión de enjuiciar. Tal tipo de indeterminación del texto apelativo que posibilita la aportación del leyente funciona como artefacto en la medida en que “activa las representaciones del lector para la co-realización de la intencionalidad dispuesta en el texto” (Iser, 1989b, p. 147). Después, en los capítulos diez y doce, el lector extradiegético entenderá que los rasgos esenciales del minotauro descrito por el personaje de Borges en la obra del clon corresponden a las del mismo clon de Borges como forma de desplazamiento personificado de su reflejo. Así, Borges es un personaje en la obra del

clon, y el clon es a su vez un personaje en la obra del Borges-personaje que aquel crea. Es decir, hay una transformación de las funciones, en la que el Borges escritor de existencia real y empírica es convertido en un personaje de la ficción de su clon, quien a su vez es convertido en personaje de la obra del Borges-personaje creado por el clon. Se trata de un cuento en el que la intertextualidad está al servicio de los mecanismos de inversión de las funciones narrativas. Este tipo de artificios y reflexiones en torno a la naturaleza de la representación fictiva es evidente en la obra de Jorge Luis Borges, modelo de escritor metaficcional, representativo de la posmodernidad en Latinoamérica. En *El clon de Borges* hay una tematización de la transtextualidad y de la metaficción, modalidades del discurso literario mediante las cuales están escritos muchos textos de Borges.

En el cuento titulado “Cuarto dos” se relata la historia de un padre salesiano que lee un libro infinito, el mismo que Borges describe en su cuento “El libro de arena”. Al principio de la narración se señala que el clérigo lo encuentra en uno de los anaqueles de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, donde el protagonista de la obra original lo había dejado abandonado. Por tanto, ese cuento del clon es una *continuación* del relato original de Borges. Una práctica transpositora perteneciente a la categoría hipertextual de *suplemento* (Genette, 1989, p. 470), que en este caso funciona además como pista anticipada del desenlace de la historia de la novela, pues a la postre el acontecimiento de un segundo Borges clónico revela la intención de Ospino de multiclonar *infinitamente* a Borges, esto es, fabricar una secuencia infinita de generaciones de Borges clónicos para que su obra continúe extrapolándose o transponiéndose bajo formas de *prolongación* por parte de cada uno de los clones que él ha creado y creará paulatinamente. Así, el tema del libro infinito se encuentra en las producciones literarias del primer clon y está representado por la continuidad indefinida de los futuros clones. La existencia de ese tercer Jorge Luis Borges (segundo clon) al final de la novela evoca además la trama de la novela *La posibilidad de una isla*, de Michel Houellebecq, donde los clones se suceden uno tras otro al momento de morir su predecesor, constituyendo así una serie de antepasados clónicos. No obstante, en *El clon de Borges* no hay total coincidencia en este aspecto porque el segundo clon presentado en el remate de la obra es ya un adulto. En la novela de Houellebecq, en cambio, cada clon vive sin tener que pensar en que su clon ‘gemelo’ existe durante su misma época, ya que los clones son creados cada vez que su antecesor muere. Así, entre Daniel 1 y Daniel 24 hay veintidós generaciones de clones del Daniel original, pues cada vez que fallece el

antecesor se fabrica un nuevo clon, a guisa de reencarnación científica, lo cual convoca cierta idea de inmortalidad, expresada también en la novela de Burgos López.

En *El clon de Borges* también se presentan dos casos de *prolongaciones*. Estas, a diferencia de las *continuaciones*, no reanudan una obra para llevarla a su final, dado que en su tiempo fue considerada acabada, sino que la *prolongan* para explotar su éxito y conducirla más allá de sí misma, haciéndola resurgir con nuevas peripecias, como sucede en algunas sagas (Genette, 1989, pp. 201-202, 253-254). El primer caso de prolongación aparece en el capítulo ocho. Ospino entrega a Sáker para su lectura un libro titulado *Ficciones II*, una colección de cuentos escritos por el clon que presenta una segunda parte de todos los cuentos del clásico *Ficciones*, de Borges:

[A Sáker] le parecía que el clon había recurrido al viejo mecanismo que usan los mercaderes de Hollywood al crear segundas y terceras partes para películas que han tenido gran éxito comercial [...]. Así pues, en *Ficciones II* figuraban “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius II”, “Pierre Menard, autor del Quijote II”, “Las ruinas circulares II”, “La lotería en Babilonia II”, “Examen de la obra de Herbert Quain II”, “La biblioteca de Babel II”, “El jardín de senderos que se bifurcan II”, “Funes el memorioso II”, “La forma de la espada II” (Burgos López, 2010, p. 42).

El segundo caso está al final del capítulo nueve. Sáker lee una colección de “contraensayos” escritos por el clon, titulada *¿Para qué otras inquisiciones?*, que son una prolongación paródica de *Otras inquisiciones*, libro de ensayos de Borges:

[La obra] planteaba refutaciones a todos los ensayos que componían *Otras inquisiciones*. Así, por ejemplo, el ensayo uno proponía una síntesis de la tesis básica del texto “La muralla y los libros”, y luego procedía a refutarla. Lo mismo hacía después con los otros 34 textos que componen el libro de Borges uno [...]. El Georgie clonado se burlaba del Borges uno con la misma ternura y consideración con la cual un hermano mayor se mofa de una creación de un hermano menor (pp. 60-61).

Finalmente, el cuento titulado “Cuarto cuatro” es uno de los más interesantes en cuanto instancia metafictiva. El narrador omnisciente de la novela refiere que se trata de un relato cuyo protagonista es el “mismísimo Jorge Luis Borges (el original), encerrado en un cuarto bajo llave esperando a algo o a alguien que no acaba de llegar” (p. 39). Este pasaje presenta nuevamente el tema de la carencia de libertad padecida por el clon de Borges durante toda su vida, cuya obra refleja la que ha sido su condición permanente. No obstante, este mecanismo de reflectancia de la vida del clon (autor) transpuesto

a su producción literaria (ficción) adquiere valor metaficcional cuando ese Borges-personaje del cuento escrito por el clon piensa en que es un personaje literario dentro de un cuento (“Cuarto cuatro”) de un libro titulado *Nueve cuartos*, y que en ese mismo momento un profesor colombiano llamado Antonio Sáker, especialista en su obra, está leyendo su historia sentado en la sala de una hacienda en Villa de Leyva. Y entonces ese Borges-personaje de “Cuarto cuatro”, que se reconoce a sí mismo como personaje y está consciente de su condición ficticia,² acaba expresando que Antonio Sáker, su lector, nunca podrá salir de esa hacienda en Villa de Leyva porque leer la obra del clon de Borges implica pagar un precio muy alto. Este *loop* metaficcional es una clara *alusión* al que aparece en el final de *Cien años de soledad* cuando Aureliano Babilonia (tocayo de su progenitor) decodifica los pergaminos de Melquiades redactados en sánscrito: “y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado” (García Márquez, 1980, p. 348).

La tendencia de Borges, remarcada en su obra, hacia un escritor-lector que concibe el texto como la escritura de una lectura, a guisa de un juego de espejos derivado de la confrontación identitaria de los usos metaliterarios, se aprecia a lo largo de la novela de Burgos López mediante la predominancia de la figura triangular de un lector-escritor-crítico que arbitra la obra también metaficcional del clon de Borges. La novela metaficcionaliza una reflexión sobre el sentido de la literatura desde la perspectiva tanto del lector como del escritor. Un lector que tiene como oficio efectuar frecuentes ejercicios de inter e hipertextualidad al interpretar los textos. Y un personaje-escritor que en sus textos realiza juegos metaficcionales como esos en los que el lector pasa a ser autor, y viceversa. La obra del clon de Borges es hipertextual, metaficcional y paródica, pero es también su forma de defensa.

Todas estas manifestaciones autorreflexivas y autorreferenciales del discurso literario en *El clon de Borges* registran el *qué* dice la novela de sí misma desde el punto de vista temático y de la historia que contiene, guiando el *sentido* de su “descifrado”. En consecuencia, la tematización de la literatura ocupa el lugar protagónico en la diégesis y permite concluir que los lazos entre ficción y realidad establecidos a lo largo de la narración llevan a una reflexión sobre la influencia de la literatura en el

2 Siguiendo a Sobejano-Morán (2003), en este caso la instancia metafictiva desempeña una función autoconsciente, porque el personaje del mundo novelado reconoce explícitamente su condición fictiva.

lector y en torno a las relaciones transtextuales y metaficcionales implicadas en la misma trama novelesca cuya *boutade* retórica presupone el artilugio que dinamiza y alterna la burla con el elogio en un mismo nivel ambivalente.

Referencias bibliográficas

- Barceló, M. (1990). *Ciencia-ficción. Guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B.
- Brock, D. (2000). La clonación de seres humanos: una valoración de los pros y los contras éticos. En M. Nussbaum y C. Sunstein (Eds.). *Clones y clones. Hechos y fantasías acerca de la clonación humana* (pp. 141-161). Madrid: Cátedra.
- Burgos López, C. R. (2010). *El clon de Borges*. Bogotá: Edición de autor.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Bogotá: Random House Mondadori.
- García Márquez, G. (1980). *Cien años de soledad*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil González, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Huysen, A. (2004). Guía del posmodernismo. En N. Casullo (Comp.). *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada* (pp. 229-267). Buenos Aires: Retórica.
- Iser, W. (1989a). Réplicas. En R. Warning (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 197-208). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1989b). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- Levin, I. (1977). *Los niños del Brasil*. Barcelona: Pomaire.
- López Barahona, M. y Antuñano Alea, S. (2002). *La clonación humana*. Barcelona: Ariel.
- Lytard, J.-F. (1993). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- National Bioethics Advisory Commission. (2000). Ciencia y aplicación de la clonación. En M. Nussbaum y C. Sunstein (Eds.). *Clones y clones. Hechos y fantasías acerca de la clonación humana* (pp. 39-48). Madrid: Cátedra.
- Ródenas de Moya, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- Sobejano-Morán, A. (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Kassel/Reichenberger.
- Wilmot, I., Campbell, K. y Tudge, C. (2000). *La segunda creación. De Dolly a la clonación humana*. Barcelona: Ediciones B.
- Zavala, L. (2007). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

ESTÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN: LOS OBJETOS MATERIALES EN VIAJE AL INTERIOR DE UNA GOTA DE SANGRE DE DANIEL FERREIRA*

THE AESTHETICS OF DESTRUCTION:
MATERIAL OBJECTS IN *VIAJE AL INTERIOR DE
UNA GOTA DE SANGRE* BY DANIEL FERREIRA

Jessica Gálvez Granada¹

* **Cómo citar este artículo:** Gálvez Granada, J. (2020). Estética de la destrucción: los objetos materiales en *Viaje al interior de una gota de sangre* de Daniel Ferreira. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 189-206. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a10>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-2591-1794>
jgalvezgg@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: este artículo reflexiona sobre la función simbólica de los objetos materiales en la novela *Viaje al interior de una gota de sangre* de Daniel Ferreira. Se parte de la carencia de abordajes para la materialidad en literatura para proponer categorías de análisis con las cuales leer los objetos materiales. Los aportes de W.J.T. Mitchell son indispensables para pensar el carácter visual que hace posible la formulación de estas categorías. El análisis de la novela desde la perspectiva material ilumina relaciones inter y extratextuales que se corresponden con cuestiones de la agencia del objeto y la memoria nacional.

Palabras clave: Daniel Ferreira; objeto material; metarrepresentación; literatura colombiana.

Abstract: This article reflects on the symbolic function of material objects in Daniel Ferreira's novel *Viaje al interior de una gota de sangre*. It starts with the lack of useful approaches to materiality in literature to put forward some analysis categories with which to read material objects. The contributions of W.J.T. Mitchell are indispensable to think the visual character responsible for the formulation of these categories. The novel analysis from the material perspective enlightens inter and extra-textual relationships that correspond to matters of the agency of the object and of national memory.

Keywords: Daniel Ferreira; material object; metarepresentation; Colombian literature.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 05.02.2020

Aprobado: 11.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Uno de los temas centrales de los últimos años en los estudios culturales se ha venido desarrollando alrededor de la influencia que la materialidad ejerce sobre distintas esferas de la sociedad. Dentro de los estudios literarios, el análisis del objeto material es apenas una inquietud emergente. El problema de la materialidad en la literatura permea instancias que superan los lindes de la verosimilitud estética, por lo cual se hacen necesarios nuevos abordajes que se pongan al corriente con las preocupaciones del momento. Cuando hablo del objeto material me refiero a los objetos que una narración ubica alrededor de los personajes, ya sea para ambientar una escena o para posibilitar o interferir con los sucesos narrados. La materialidad en el relato supera la función única de la descripción y adopta una posición activa y significativa para el todo narrativo en tanto los objetos son “repositorios de plenitud semántica” (Brown, 2015, p. 13). Y si bien los objetos se han presentado como determinantes en las narraciones desde hace varios siglos, recién en los últimos años una serie de tímidas aproximaciones se han animado a considerar el objeto material en tanto elemento de análisis.

Sobre tales supuestos parte el trabajo de investigación del cual se deriva este artículo sobre cómo el objeto material se inserta en obras de literatura colombiana contemporánea y estudia sus manifestaciones y funcionamiento tanto dentro como fuera del texto. En esta ocasión, discutiré las configuraciones del objeto material en la narrativa del emergente escritor colombiano Daniel Ferreira. Su nombre no causa aún demasiado eco, pero sus novelas se abren paso en el campo de la narrativa latinoamericana contemporánea por su potencia poética y su abordaje renovado y crítico de la temática eterna e inagotable que es la violencia colombiana. Y es que su proyecto, denominado *Pentalogía (infame) de Colombia* intenta congelar cinco momentos específicos de la historia nacional para entender, una vez más, las razones históricas de nuestros actuales males. Esta obra, que comprende cuatro novelas publicadas y otra inédita, se sumerge en las profundidades de un amplio rango de historias tocadas por la violencia centenaria que ha desgarrado al país e intenta retratar los dramas más humanos en contraste con la barbarie.

Lo que posibilita leer su obra desde la perspectiva material es el amplio sustrato de objetos que habitan esta narrativa. Inicialmente, visitaré los presupuestos teóricos y conceptuales centrales para después ejemplificar en la novela *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011) la función semántica que detenta el objeto material,

y simultáneamente analizaré los significados inscritos en la novela por cuenta de su contenido material. Esta aproximación resulta particularmente provechosa para acercarse a la narrativa colombiana (aunque no exclusivamente) porque devela los rastros físicos y evidentes de los hechos que narra y constituye un puente directo entre el mundo ficcional y la realidad empírica.

Cómo pensar los objetos materiales en la narrativa actual

Para aclarar el funcionamiento de los objetos materiales en el análisis literario que propongo, es preciso primero explicar su estatuto como imágenes. En este sentido, los aportes del teórico W.J.T. Mitchell son fundamentales para entender la facultad eminentemente visual del objeto material en literatura. Sus estudios alrededor de la relación inherente entre palabras e imágenes ponen de manifiesto la cercanía incontestable entre ambas y, para el caso del análisis literario, sirven de base para pensar el objeto material en su esfera visual. Las imágenes son “los objetos representacionales concretos sobre los cuales los sentidos aparecen”, que se traducen en esta visión al pensar en “las maneras en que los textos actúan como imágenes, o incorporan prácticas pictóricas y viceversa” (Mitchell, 1994, p. 4, traducción propia). La acción activa del representar y la acción pasiva del imaginar configuran una relación dialéctica en la cual la imagen se posiciona frente al receptor e inscribe su significado. La propuesta de Mitchell reconoce el poder que las imágenes tienen sobre los modos de vida y propone una visión crítica de la representación al partir de la imagen como punto central, además de posibilitar la comprensión de la aparición de objetos materiales sobre las representaciones como imágenes, que insertan en ellas sentidos particulares.

Una de las manifestaciones de la relación entre imágenes es aquella dada en lo que Mitchell llama metaimágenes, o “imágenes que se refieren a sí mismas o a otras imágenes” (p. 35). De acuerdo con este autor,

Se requiere un sentido de espacios y niveles anidados y concéntricos para estabilizar una metaimagen [...]. Incluso una imagen-dentro-de-una-imagen que duplica el sentido que lo enmarca (el efecto de puesta en abismo) puede, en principio, mantener sus niveles, límites y marcos distintos. Considere un dibujo que muestra un hombre pintando una imagen de un hombre pintando una imagen

de un hombre... etc. La regresión infinita de simulación, duplicación y repetición no desdibuja la distinción de niveles [...]. Cada nivel [está] claramente distinguido como un afuera para otro adentro. [...] una imagen acerca de sí misma, una imagen que se refiere a su propia elaboración (p. 42).

Es en esta luz que pretendo proponer una lectura de la novela en cuestión con el objeto material como centro del análisis. En el marco de la noción de metaimagen que propone Mitchell, donde se hallan autocontenidas distintas formas de representación, encuentro que los objetos materiales son los límites donde se hace discernible esta cualidad en obras literarias que no necesariamente contienen una puesta en abismo en la acepción más común de la expresión. Pensar que en vez de un hombre pintando la imagen de un hombre, existe un objeto que contiene otro objeto abre la posibilidad para admitir un modo de lectura en el cual el potencial de significación se multiplica *ad infinitum*.

Tal es el objetivo de este modo de lectura que he denominado la “Estética de la Destrucción”: enfatizar la función del objeto material que imprime sus sentidos específicos sobre todas las esferas de la realidad, incluida la literatura. Este es un aparato de categorías que permiten clasificar y pensar los objetos materiales en función de su estatuto como imágenes. De esta forma, el objeto material se piensa como una parte del entramado semántico de la obra literaria y se clasifica en función de su cualidad visual. Es decir, para posibilitar un análisis material de un hecho literario, ante todo es necesario apreciar a los objetos dentro de la imagen mental que una narración proyecta. De la misma manera en que la mente “imagina” descripciones de personas o lugares, también lo hace con ciertos arquetipos de objetos materiales con los que la obra construye significado. Lo disruptivo de esta propuesta constituye el abandono del actuar humano e incluso de la acción narrada en pos de permitir espacio a los sentidos que se comunican mediante los objetos materiales.

Las particularidades que dan nombre a esta propuesta de lectura atienden, por una parte, a la ya mencionada cualidad visual de los objetos para los cuales es necesario establecer conceptos de naturaleza estética; y, por otra, a que las temáticas en las cuales se desarrollan los argumentos de las narraciones —ya que la justificación inicial de esta propuesta se posiciona sobre una sustitución de la atención analítica desde el sujeto humano hacia el objeto material— involucran dinámicas de destrucción. De esta

manera, el modo de análisis que propongo se emparenta con el concepto de destrucción de Heidegger en tanto implica una ruptura con las formas tradicionales del análisis literario en pos de vías alternas para buscar el significado inscrito en las obras. Si se quiere observar la agencia y el poder del objeto material, primero que todo el sujeto humano ha de aparecer desplazado del centro temático de la obra. Con lo anterior no quiero decir que no exista la presencia ni la agencia del sujeto humano en las novelas, sino que en ellas se abre un lugar para observar el actuar del objeto fuera de la sombra del sujeto; la destrucción inserta hilos narrativos donde la literatura se pregunta por el fin de la vida, por el lugar del ser humano frente a la muerte, y por el lugar del objeto frente a la muerte del sujeto humano. De la misma manera en que Heidegger se posiciona frente a la fenomenología de su maestro, la Estética de la Destrucción “no evacúa o prescinde del cuerpo de la tradición, sino que busca reavivarla” (Velázquez, 2015, p. 333).

Lo anterior quiere decir que existen varios tipos de objetos materiales que intervienen en una narración y que pueden registrarse por la palabra literaria, con o sin mediación del discurso representativo visual. La materialidad se presenta específicamente en dos niveles: uno mediado por la percepción sensorial y otro por la representación artística. Todo objeto que rodea, facilita o delimita la experiencia humana dentro de la narración lo denominó *objeto empírico*, en tanto es evidente para los sentidos. Dado que la *imagen* se da a través de distintos recursos, el objeto empírico puede ser visual o textual. Este es el tipo de objeto más común en cualquier narración, y es justamente el tipo de objeto que el análisis estructuralista ha pasado por alto en sus valoraciones de la descripción como procedimiento literario. Una pequeña revisión a la producción literaria contemporánea bastará para comprender que la materialidad hace mucho tiempo dejó de servir únicamente como telón de fondo de las acciones narradas o de obtener su valor en relación con los destinos finales de los sujetos humanos. Las relaciones humanas con su entorno son cada vez más complejas, la literatura se adapta a ello incluso sin consciencia de esto, y es preciso contar con herramientas para leerlas.

De la misma manera, atendiendo de nuevo a la noción de metaimagen que propone Mitchell, existe un fuerte sustrato de obras literarias que contienen en sí objetos de naturaleza representativa. Llámense estos dibujos, pinturas, fotografías, videos, diarios, libros, cuadernos, se insertan en la narración de la misma manera

que los objetos empíricos, con la salvedad de que en sus fronteras se incluyen capas subsiguientes de representación que incrementan el coeficiente representativo del texto. Estos son *objetos representacionales* que pueden ser de naturaleza pictórica o literaria y a su vez pueden contener en sus límites más objetos empíricos. Las interacciones entre unos y otros estarán dictadas por las leyes de cada obra literaria, pero encuentro que estos son los presupuestos conceptuales mínimos, útiles para resolver la mayor cantidad de instancias materiales.

Estos tipos de objetos intervienen en las narraciones de diferentes maneras, y confieren distintos tipos de significado. Dentro de las obras, detentan agencia y contribuyen a erigir la realidad ficcional; y fuera de ellas, los objetos materiales codifican declaraciones estéticas y posiciones críticas frente a sus condiciones de producción. De esta manera, se hace evidente la importancia de considerar como necesario un modo de lectura que abarque todos los sentidos que allí se inscriben y que con estas categorías se hacen claros para una mirada atenta. El trabajo de esta investigación ha consistido en dilucidar los tipos de objetos materiales, sus características y las formas en que intervienen para construir sentido literario.

Para el caso específico de este artículo, el lugar donde explicaré el funcionamiento del objeto material es en la novela del santandereano Daniel Ferreira, *Viaje al interior de una gota de sangre*, que ganó el Premio Latinoamericano de Novela Alba Narrativa 2011. Esta novela inserta motivos estéticos para comunicar sentidos literarios a través de objetos materiales de carácter visual y desarrolla un argumento que avanza hacia una terminación abrupta de las funciones vitales del ser humano. En esta combinación de elementos, la obra de Ferreira despliega un inventario de objetos materiales de la más plural naturaleza, que evidencia de forma directa la destrucción del sujeto y donde las interpretaciones estéticas también entran en juego. Sobre estas bases mínimas se desarrolla el análisis de la novela de Ferreira, que narra una situación de guerra ensamblada sobre una aguda percepción y representación de los objetos materiales que resultan determinantes para comprender los significados que el libro configura.

Viaje al interior de una gota de sangre ofrece una vista panorámica de una masacre paramilitar en un pueblo anónimo de Colombia. En palabras de Catalina Holguín (2015),

La novela inicia con una matanza oficiada por una parranda de encapuchados en la plaza de un pueblo en medio de un reinado local. “Tres mil casquillos de balas disparadas y medio centenar de cuerpos después”, la novela vuelve a iniciar. Como si asistiéramos a un acto de resurrección, la novela recorre de nuevo, personaje a personaje, la vida de cada uno hasta llegar al momento exacto anterior a su muerte. A través de todas las historias se adivina más que una historia personal: en cada personaje se multiplica y se refleja la historia de un pueblo que termina ajusticiado, una tarde de fiesta, por la violencia paramilitar (s.p).

Los conflictos que se venían desarrollando desde mitad del siglo xx estallan en la década de los ochenta por la expansión del narcotráfico, lo cual intensificó los dramas políticos y sociales. Ambientada en esta década, la novela retrata casi todos los tropos relacionados con el contexto histórico del país en ese momento: la Violencia pasada, la presencia de grupos paramilitares en los cascos urbanos, los paros campesinos, los “patrones” prescribiendo los modos de vida de las comunidades, el cuerpo femenino como objeto comercial, la Teología de la Liberación, las masacres perpetradas por el Ejército y la presencia de grupos guerrilleros son ejemplos de hechos reales que Ferreira incluye en su novela. La lucha contra el olvido, que en Colombia ha sido política de Estado, se convierte en pugna personal en el trabajo de este escritor. Su narrativa se resiste a la negación del pasado y las múltiples violencias que ha sufrido el país desde sus inicios. Frente a la pregunta de por qué insistir en narrar la guerra en Colombia, la respuesta más sencilla sería que la literatura de Daniel Ferreira no es más que un síntoma de la no superación de los conflictos no solo en lo más evidente como lo militar, sino en lo social.

La agencia del objeto material sobre la narración

La plaza central del pueblo se encuentra atestada de personas. “Son las 5:50 de la tarde del 23 de septiembre, y en ese mismo instante, en la plaza central del caserío, los pobladores alistan la verbena y coronación de la reina popular” (Ferreira, 2011, p. 10). Hay una tarima, juegos, comida, pista de baile y mesas para que la gente pueda disfrutar con gusto del evento del día. En instantes una caravana de encapuchados entrará a abrir fuego contra la población. El primer capítulo narra la escena general de la masacre y hace uso de una masa de objetos materiales y personajes en apariencia efímeros para dar profundidad a la escena que relata.

A lo largo del texto, las situaciones identificadas en el apartado anterior se presentan al lector por medio de la representación material. El objeto empírico textual funciona para la lógica de la novela como la herramienta que permite hablar de las dinámicas sociales propias de la comunidad que representa sin la necesidad de extenderse en historias del pasado, y funciona como un marco de referencia material para complejizar a los personajes secundarios cuyo destino es morir. Este capítulo reúne las personalidades que no le serían ajenas a nadie por la generalidad de sus configuraciones; establece también vínculos con los lectores en tanto proyecta sobre la novela referentes visuales de la cultura de proveniencia, incluso sus paradojas:

La señora Edelmira Peñaranda, una mujer de sesenta años que vive postrada en una silla a media cuadra del parque central [...], permanece en la mecedora mientras repasa la Biblia entre sus rodillas vanas [...]. La señora Edelmira levanta la cabeza y descubre, ajustándose el óvalo de largas distancias de sus anteojos bifocales, la camioneta que se acerca. Una repentina palpitación le hace erguir la espalda de la silla y cruzar palabras con su hijo que está en la sala:

—Patricio: ahí viene un carro lleno de gente armada.

Patricio deja de aceitar la pistola que heredó de su padre y que suele pulir todas las tardes, asoma al balcón y ve los vidrios ahumados y los hombres armados y con capuchas sobre el platón del carro y dice: “ya vuelvo” (Ferreira, 2011, pp. 18-19).

Este ejemplo, a modo de corolario del funcionamiento del objeto empírico textual en la novela, estructura toda la acción. Por una parte, describe a madre e hijo a través de sus objetos de fetiche: la mujer con su biblia y el joven con su arma hablan de valores que se pasan por sucesión, que prefiguran una manera de estar en el entorno y a cuyo cuidado se abocan. Por otra parte, la aprehensión de los hechos por parte de los mismos personajes se da mediada por el uso del objeto. Los anteojos habilitan ver la camioneta; las armas y las capuchas permiten entender la gravedad del asunto. Así, el objeto material ejerce su agencia en varios niveles y, al mismo tiempo, configura los conflictos morales que pueden ser propios de una fábula como esta: en una misma casa conviven biblias y pistolas; en un mismo pueblo, una fiesta y una masacre. La función del objeto material, aparte de ubicar espacial y arquetípicamente los personajes, también es la de sintetizar las dinámicas sociales en las que se desenvuelve un relato como aquel, del país en el que una pistola es un objeto doméstico. En este ejemplo es importante ver

que la narrativa actual se maneja en códigos distintos de aquellos que proponían los teóricos del estructuralismo al construir obras en las cuales la descripción y en especial el detalle encarnado en el objeto material contribuyen al sentido integral de una obra.

Por otra parte, hay una esfera de la manifestación de la agencia del objeto empírico que se emparenta con el concepto de actante de la teoría literaria (Bal, 1985). En este sentido, un actante es aquel elemento de la narración que causa o experimenta un suceso, y en *Viaje al interior de una gota de sangre* los objetos empíricos que registra la palabra funcionan (al nivel sintáctico del texto) detentando acciones como lo haría el sujeto de una oración. En esta novela observo una incidencia evidente, que está dada por el mismo verbo de la oración. Esta sería, si se quiere, la versión corta y directa de lo que la Estética de la Destrucción busca: un lugar desde donde se habilite pensar las formas en que un texto infunde significados a través de objetos materiales: un lugar donde los objetos hacen. A pesar de que la trama de la novela es una masacre perpetrada por humanos, la narración configura a algunos personajes desde las sombras de la acción de los objetos, lo cual es sumamente significativo porque tiene relación con las formas de delineamiento del sujeto dentro del relato. En los siguientes ejemplos, la narración configura el objeto como un ente activo: “Un barrido de ametralladora silenció a los cinco músicos” (Ferreira, 2011, p. 22); “Un solo disparo que se cuelga en la cintura de la anciana y Matilde Sopetrán dobla su talle, cierra los ojos y muere casi al instante sobre las hierbas secas y el mortero de macerar cominos” (p. 23); “Machetes de doble filo y mazos de guayacán golpeaban las puertas para instar a todo el pueblo a rebelarse contra el régimen” (p. 80).

Es posible ver ahora un patrón que va emergiendo. Los objetos materiales toman la posición activa en las oraciones y ejecutan las acciones fatales contra el resto de los personajes. Esta es una violencia del objeto, aunque evidentemente esté enmascarando a un sujeto humano. Ejemplos como los anteriores son abundantes en la novela, pero el objeto no solo efectúa acciones letales, también se configura de formas menos agresivas: “Fue su perfume de aceite de almendras lo que me robó la tranquilidad y la niñez para siempre” (p. 36); “Pero entonces suena una ráfaga y la bota que oprimía mi nuca contra el piso de pronto levanta su peso de hierro” (p. 38); “Solo la mechera que usó el padre para encender enseguida el cigarro bastó para dibujar su rostro asediado por la oscuridad” (p. 128).

El autor juega con el lenguaje para privilegiar el objeto como la fuente de la acción, en medio de un giro poético que busca inscribir la violencia en un registro alterno. Es una decisión estética dejar que el lugar de la performatividad sea ocupado por un objeto inanimado, ya que, para la calidad de la prosa de Ferreira, resulta insuficiente presentar ciertas acciones como simples y llanas, susceptibles de ser pasadas por alto. Hay un engrandecimiento del pequeño acto, del detalle, que solo es visible cuando se saca del lugar activo al sujeto humano. En este sentido, el objeto se anima y ejerce sobre la totalidad de la narración una inversión de los roles hegemónicos de la representación: moviendo la atención lejos del gran acontecimiento causado por el humano hacia el milisegundo en que la materialidad da cuenta de los resquicios a los que no llega la narración macro. El objeto como actante reclama atención sobre las acciones secundarias, casi irrepresentables, escurridizas a la palabra. Los matices interpretativos que la aproximación al objeto permite son especialmente útiles al pensar los modos de inscripción de significado en la literatura colombiana, pues resulta una operación radicalmente distinta a la clásica novela de la Violencia, por ejemplo.

Hay otra respuesta a los interrogantes de qué efectos provoca el objeto material como el actante de una oración y qué tiene que ver con la instancia ideológica de la enunciación desde la materialidad. Los personajes que muchas veces no tienen nombre aparecen en la novela como sus cosas. Particularmente, los perpetradores de las acciones letales se muestran desdibujados por el actuar del objeto. Las acciones que ellos ejecutan no son propias: son de las cosas que tienen. Hay una intención autoral muy notoria en la performatividad de los objetos materiales porque en este universo una bala atraviesa, una bota oprime, una ametralladora silencia o un aceite arrebató la inocencia. De entrada, definir un personaje desde los objetos de su entorno pareciera aplicar un borramiento de la identidad de una persona, en contraste con la concreción de su entorno material. Esta concreción crea un desvanecimiento del personaje sobre quien recae o quien ejecuta las acciones. ¿Qué crea esto? ¿Por qué borrar la identidad de un personaje? Una posible interpretación de esto tiene que ver con la esfera crítica de la obra de Ferreira.

En números, la guerra en Colombia ha tocado a millones de personas, y en el proyecto narrativo del autor, singularizar es excluir. Hay tantas personas a las que la guerra ha afectado que especificar los rasgos de uno es restarle identidad al resto. Hablar de ellas mediante los objetos que los circundan es una forma de dejar abierto

un espacio para las numerosas víctimas y victimarios anónimos, para que pueda ser ocupado por cualquiera. La novela enfatiza sus personajes desde el objeto material como un síntoma de que cuando se trata de los actores del conflicto, no hay caras.¹

Hasta ahora, se ha podido vislumbrar el potencial analítico que el objeto empírico habilita para leer esta obra; son pocos los ejemplos de este tipo que he podido incluir en este apartado, pero resultan una muestra significativa de los significados que esta logra inscribir sobre el lector. Abrir la puerta a maneras de leer que presten especial atención a los modos de funcionamiento del objeto material solo puede resultar benéfico, máxime en el momento histórico en que toda la experiencia se tamiza por un filtro material.

La memoria en disputa

A diferencia de los objetos empíricos que ejercen agencia sobre los hechos narrados, es alrededor de los *objetos representacionales* que la obra construye sus preocupaciones más profundas. En el caso de la novela de Ferreira, los objetos representacionales se ubican sobre las historias de los personajes principales y llegan al centro de la reflexión que el autor pretende establecer con *Viaje*. El problema que Daniel Ferreira intenta conjurar es el de la memoria, de “Cómo escribir sobre la violencia cuando hemos hecho del olvido uno de nuestros insumos esenciales” (Guerrero, 2018, s.p.). Esta es la pregunta que el autor pone frente al lector cuando construye sus personajes principales. La lectura de estos mediante la Estética de la Destrucción ayuda a esclarecer la importancia que adquiere la memoria nacional para este relato en relación con los vínculos que sostenemos con la materialidad.

El primer ejemplo de esto es la historia de Delfina. Adolescente, talentosa nadadora de río, espera con ansias el momento de abandonar el pueblo donde se siente atrapada, abandonada a su suerte luego de la desaparición de su padre contrabandista en medio de las montañas. Ella, que pudo ser una deportista exitosa si hubiera tenido la posibilidad de salir del pueblo, se lamenta de su suerte e intenta encontrar consuelo en el recuerdo de su padre:

.....
 1 Esta operación se puede encontrar en otro lugar de la narrativa colombiana contemporánea. En *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero, un pueblo es tomado por fuerzas anónimas que siembran el terror, matan, desaparecen y terminan por dejarlo deshabitado. La particularidad de este terror es la indeterminación de la procedencia de estos ejércitos que hostigan el pueblo. La novela no menciona si se trata de grupos guerrilleros o paramilitares, y en esto configura una postura frente a la pluralidad de agentes de terror y el lugar de vulnerabilidad de las comunidades rurales.

Delfina camina hasta el ropero y saca un viejo álbum de fotos con la tapa desportillada. Con precaución logra zafar la vieja portada de los anillos sujetadores y contempla con interés la primera foto: un bebé suspendido en una tinaja con agua de flores de caléndula, que mira al fotógrafo a través de la piel del agua. [...] —Si estuvieras vivo— murmura (Ferreira, 2011, p. 50).

El álbum de fotos donde la joven va a buscar los momentos de felicidad se configura como el único residuo material que contiene las imágenes de lo que fue y lo que pudo ser su vida si la violencia no le hubiera arrebatado las oportunidades. El álbum es un objeto empírico que contiene objetos representacionales y su descripción es una premonición de los sentidos que para la novela implican las fotografías. El conflicto de Delfina es el recuerdo, cómo lidiar con lo que ya se perdió a la luz de un presente desesperanzador:

Permanece absorta, perdida en la tarea de reordenar los fragmentos de aquel mapa familiar, pero al final se da cuenta de que las fotografías suplantán al legítimo recuerdo y, en últimas, la imagen que queda del pasado no es la que vive en la mente sino la que impone una foto. El fantasma de su padre, poco a poco, se ha ido borrando. Tan solo puede recordar momentos de esa vida perdida e irrecuperable [...]. El que vive en sus recuerdos es más real que el de las fotos. El de su mente está vivo, aunque esté muerto. Es ese recuerdo el que se niega a perder. Es ese al que busca. En el olor de las camisas viejas. En la música que tanto cantaba. En las piedras del río. El del álbum, solo sonrío; está quieto (pp. 52-53).

Aquí yace un aspecto importante que identifico como el mensaje tras el dilema de Delfina con las fotografías. En tanto recuerdo fabricado, no sostienen la memoria de su padre, porque para ella no es cierto que él resida allí, no cree en la mentira de la representación. Su pugna con las fotografías refleja la frustración que describe Barthes (2015) al intentar encontrar una imagen verídica de su madre en un cúmulo de fotografías; la esencia de su persona le evita, se le insinúa, pero no le puede llegar íntegra. Para esta joven, igual que para el crítico, las fotos bloquean la evocación pura en tanto que “imágenes parcialmente auténticas [...], por lo consiguiente, [son] totalmente falsas” (p. 107). Delfina libra una batalla consigo misma: entre la prueba de la existencia de su padre y la comprobación del desvanecimiento del recuerdo. El escenario de esta batalla es el álbum de fotografías, que contiene pruebas físicas de lo que ha sido, pero que resultan una quimera. La fotografía no miente acerca de la existencia de una persona, pero crea una falsa ilusión de permanencia en la cual ella repara.

Resulta siempre más efectivo encontrar trazos verídicos de una persona en sus objetos personales, o como menciona Barthes (2015): “Para ‘reconocer’ a mi madre, [...] es necesario que, mucho más tarde, reconozca en algunas fotos los objetos que ella tenía sobre su cómoda” (p. 105). El recuerdo queda entonces anclado al presente por medio de los objetos que dan efectiva cuenta de la influencia física de una persona sobre su medio material, que se deja ver transparente en otra de las novelas de la Pentalogía de Ferreira. En *Rebelión de los oficios inútiles* el objeto material también se inscribe como el lugar de preferencia para hablar de la veracidad de una experiencia o de la efectiva existencia de alguna persona. Joaquín Borja, el protagonista, reflexiona: “De nada sirven las abstracciones que rezan: ‘entre 500.000, 1.000.000, o acaso 6.000.000 de judíos fueron exterminados entre 1940-1945’ [...] las estadísticas son lápidas sobre la amnesia y el olvido” (Ferreira, 2014, p. 37). La abstracción no sirve para la concepción de memoria que maneja este escritor. Para él, es más efectivo hablar de

Un museo no con sus cadáveres putrefactos sino con sus despojos, con sus objetos privados, secretos, con sus calzoncillos de la suerte que no llevaron, con sus camisas escotadas y agujereadas por los proyectiles, sus billeteras adornadas con fotos de sus esposas [...] convertir al muerto en lo que era, un padre, un hermano, un tío, un esposo, un ser humano que merecía vivir en la memoria (p. 37).

Esta podría ser la diferencia central entre un objeto empírico y un objeto representacional como objetos de memoria: la evidencia del artificio, de la creación de una memoria *ex nihilo*. Esta “performatividad mediática” y “enunciación política” (Richard, 2002, p. 55) podría encontrarse en los monumentos que se erigen en todo el mundo para conmemorar a las víctimas. Para el caso colombiano, el ejemplo más reciente de esta disyuntiva lo ubico en la obra *Fragments* (2018) de la artista colombiana Doris Salcedo, quien tomó las armas de la desmovilizada guerrilla de las FARC para fundirlas en el piso de una casa en el centro de Bogotá. Con respecto a esto, Nelly Richard (2002) apunta lícitamente que “la memoria debe seleccionar y montar, recombinar, los materiales inconclusos del recuerdo” y debe “Recoger estos fragmentos evitando la juntura forzada, profundizando más bien la desarmonía y el conflicto, en la aspereza de sus bordes, [lo cual] es una cuestión tanto ética como estética” (pp. 191-192). Evitar la juntura forzada es precisamente la operación

contraria que se aprecia en *Fragmentos*. Todas las armas fundidas en una superficie homogénea, contradicen un discurso de una memoria plural. La pregunta que habría que hacerle a la obra es acerca del lugar donde queda el fragmento individual, si en la transformación material se contiene la certeza de los millones de balas que fueron disparadas por esos cañones, o los miles de cuerpos que fueron receptores de esas balas. En este sentido, el acceso a la memoria histórica concreta queda codificado por una abstracción que se “traduce en un aplanamiento de la imagen” (Boscagli, 2014, p. 188).

En el caso de Ferreira, la manera de representar la memoria histórica se aleja de las representaciones abstractas del pasado y en cambio se cimienta sobre la “aspereza de los bordes” del objeto, desde donde se desprende de su forma de construir personajes: a partir de la certeza de que un objeto material es más eficiente en dar cuenta de las personas que se evaporan en el remolino de la violencia, y del mensaje rotundo que sostiene en su materialidad una camisa vieja o un vestido ensangrentado.² El borramiento de la identidad en favor de la aparición del objeto le confiere más dignidad a las víctimas porque en los objetos materiales pueden contenerse todas estas personas: hijos, padres, hermanos, esposos, sin necesidad de nombrarse y sin necesidad de generalizarse. Para la lógica de la *Pentalogía* hay más recuerdo en el rastro material que en el blanqueamiento de las infinitas imágenes desastrosas que componen la memoria colombiana en un piso de hierro.

El otro ejemplo de objeto representacional que quisiera mencionar es un gran fresco en la iglesia del pueblo. Si a través de Delfina la novela explora las conexiones con el pasado, en este capítulo examina las implicaciones del arte en el presente. “Una hoguera para que arda Goya” cuenta cómo Bernardo, el cura, y Enoc, el ebanista, entablan una cercana relación a causa de un encargo para pintar un mural en la iglesia, y cómo esto resulta en el ataque al pueblo por parte de los mercenarios.³ La figura del sacerdote, recurrente en la literatura de la Violencia colombiana, aparece en esta novela

2 Bajo la misma lógica de la serie de Ferreira opera *Relicarios*, de la artista colombiana Erika Diettes (2015). La memoria de las víctimas es tomada en la forma de sus objetos íntimos, sumergida en cubos de polímero de caucho y exhibida de forma reminiscente a la disposición de un cementerio. Es una reflexión directa y sin mediaciones de la violencia como hecho evidente, donde el objeto material ocupa, si se quiere, el lugar de la evidencia.

3 En la historia de Bernardo se esconden guiños a la figura de Camilo Torres, un cura colombiano que propugnó la teología de la liberación y terminó enlistándose en las filas del ELN en 1965. Murió a un escaso mes de haberse unido a esta guerrilla, en su primer enfrentamiento en el pueblo natal de Ferreira, San Vicente de Chucurí, Santander.

como el punto de sinergia de los hechos narrados: como causante y culminación de la violencia. Alrededor de este personaje se concentra gran parte de las referencias a la historia del lugar y se enfatiza la voluntad de resistencia del pueblo campesino. Sobre este estado de cosas, el cura se ve forzado a “definirse de cara a la violencia que le rodea” (Pinillos, 1987, p. 218), y para hacer frente a esta situación, solo encuentra un camino:

Ahora no iba a necesitar telones púrpura para Semana Santa, ni blancos inmaculados para la Cuaresma, ni escarlata festivo para Navidad, porque desde entonces luciría un fresco de dimensiones colosales, con escenas de tortura y martirio sobrepuestas en un mosaico desconcertante al estilo del Goya más caprichoso: la memoria y el inventario dibujado de los crímenes que se cometían a diario en la región y el trabajo más delicado de arte que le encomendaran jamás al ebanista Enoc, pero que el padre Bernardo no dudó en ordenar después de la matanza de campesinos durante el paro que terminó en tragedia, cinco años atrás (Ferreira, 2011, pp. 126-127).

Hay una evidente intención de denuncia en aquel objeto representacional. Y aquello que está representando allí es una imagen clara y estridente de la realidad del pueblo. El cura escoge el arte como su manera de posicionarse frente a los actores que antagonizan en el relato, y aquella decisión termina siendo determinante para el desarrollo de la trama:

El sacristán lo veía ponerse frente al mural y repasar con especial atención una pequeña escena representada en el extremo izquierdo de la pintura: la imagen de un hombre barbado y con la sotana a la usanza antigua que tenía un parecido explícito con el sacerdote. Cuatro encapuchados le apuntaban de muy cerca, como si pretendieran fusilarlo, y el hombre, con las manos atadas a la espalda, ofrecía esa mirada desafiante y dura a sus perpetradores, una mirada que denotaba más desdén que temor ante la muerte. [...] pasaba noches en vela fumando y oyendo Schubert y sumido en la contemplación de aquella fracción del mural, asombrado con la inexplicable ocurrencia de hallarse a sí mismo dibujado de pronto, ante el espectáculo de su propio fin (pp. 127-128).

Él sabe que lo van a matar por evidenciar la tragedia, y allí reside su gesto más revolucionario. Abre la puerta a la interpretación estética, y en ese espacio de incertidumbre deja inscrito su mensaje. El arte puede ser cualquier cosa en el marco de este relato: puede ser un capricho o una declaración de rebeldía. Así, este objeto representacional funciona como el detonante de todos los sucesos que ocurren al inicio de la novela, y simultáneamente se anticipa a estos. Porque a la vez que el mural se

presenta como la herramienta que sostiene el pasado en el presente, muestra el futuro, creando con esto un amasijo de tiempos, fusionándolos sobre una sola superficie.

Ahora, sería apropiado decir que en este mural se esconde la gran metaimagen del relato. El sentido que este contiene es la historia de la masacre en el pueblo, que se devela en los capítulos de la novela, que contienen otros objetos materiales que ofrecen aún más sentidos que enriquecen la comprensión del hecho pintado. Y, aun así, la novela contiene al mural en el mismo nivel de realidad en que se encuentran los otros objetos que abundan en el relato, creando una especie de ciclo de representación. Para el presente de la lectura, la novela funciona como el mural para el presente de la narración: ambos objetos representacionales operan como denuncia pública, evidencian la tragedia que ha sido la constante en Colombia por décadas y la cual, si bien todos son conscientes de ella, quizá nadie alcanza a dimensionar debido a que las proporciones del crimen lo hacen inconcebible, y ni los supervivientes creen en los detalles del sufrimiento. No se trata de un esfuerzo incendiario, sino de un llamado a la reflexión.

Este objeto representacional resulta tan definitivo para el conjunto general de la novela porque no solo es el centro mismo de la representación, sino que se espeja completamente con la intención autoral detrás de la Pentalogía: recordar una vez más las manchas más ignominiosas del pasado nacional. La mejor crítica es la explicitación del hecho, y para este autor dicho problema queda resuelto con el objeto material. En una sociedad como la colombiana, cuya historia ha sido entorpecida por políticas de Estado que promueven el olvido, que desde entonces ha sido combatido con vehemencia desde diferentes áreas, el arte se posiciona como una de las formas más duraderas de hacer memoria, de ejercer resistencia. En palabras de Daniel Ferreira, su obra atiende a que

Estamos constantemente olvidando. Mientras tanto, los gobiernos aprovechan la amnesia colectiva para acomodar el relato oficial y negar que ha sido el magnicidio, el oprobio, la tortura, el exterminio, el holocausto lo que decide el monopolio del poder. El arte se resiste y trabaja contra ese borrado natural y sistemático. Por eso está después de la memoria, no en lugar de la memoria. Tenemos pasado. Hay realidad. Hay hechos. Hay testigos. Hay memoria. Hay crónica. Hay historia. Hay historia madre. Y hay literatura. Esta trabaja con todo lo anterior y es indestructible (Citado en Guerrero, 2018).

De manera similar a la reflexión que alcanza con la historia de Delfina, este autor piensa su obra de la manera en que construye los objetos materiales que la habitan.

Se preocupa por la concreción, por evitar el olvido en lo efímero; en pocas palabras: se interesa por la materialidad. Es sumamente significativo que los escritores contemporáneos tiendan a dejar que sus obras estén cada vez más habitadas por esta esfera de la experiencia vital; y para lo particular del presente caso, es una aproximación a formas alternativas y más concretas de hacer memoria.

Las apelaciones a la memoria son el ejercicio natural al que se aboca una literatura como la de Ferreira, y la atención de la novela por el resto material es un intento de asir la historia por sus partes menos volátiles. Pensando ahora la novela como un todo terminado, puede decirse que logra componer un mosaico de la guerra. A punta de detalles, el relato se desplaza por las generalidades hasta las subjetividades más profundas para mostrar múltiples visiones de una desgracia causada por odios centenarios. El relato ofrenda a la destrucción una cantidad indecente de cuerpos que quedan reverberando en el presente por la acción de sus restos materiales.

La lectura más superficial de esta obra no superaría el evidente sustrato histórico y la polifonía inscrita por la cantidad de voces para pensar la multiplicidad de perspectivas sobre el conflicto en Colombia. Sin embargo, la lectura desde el objeto material incluye todas estas concepciones y las sobrepasa, porque ya incluso desde la instancia de la frase, desplaza al sujeto como centro de la acción, enmarca y diferencia los tipos de personajes, sintetiza conflictos personales, historias nacionales, lleva el relato a su concreción y condensa de manera metarrepresentativa todo un argumento narrativo. Cada instancia narrativa configura sus objetos de formas particulares, lo cual hace del objeto material un elemento valioso a la hora de leer obras literarias.

Para concluir, es necesario aclarar que la aparición, incidencia y funcionamiento de los objetos materiales no es de ninguna manera sistemático ni predeterminado por mi propuesta de lectura. Las manifestaciones de la materialidad son específicas de cada obra y, como expliqué en los apartados anteriores, esconden rastros de significado de gran valor para el análisis literario. Los objetos materiales en otras novelas pueden estar dispuestos con organizaciones distintas, en mayor o menor cantidad que las que he analizado hasta aquí, y también podrían desarrollarse alrededor de centros temáticos diferentes. Aun así, la constante de análisis de mi propuesta es el enfoque en la agencia que tiene el objeto material sobre los hechos narrados, ya que en variadas instancias narrativas he encontrado que hay muchas historias paralelas y nuevos

resquicios de sentido literario que se pasan por alto. Es claro que las conclusiones a las que he llegado aquí son a lo sumo preliminares, pero se mantiene la satisfacción de confirmar la existencia de sentido literario en algo que se piensa tan banal como una pistola heredada o un álbum de fotos.

Referencias bibliográficas

- Bal, M. (1985). *Teoría de la Narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones C.
- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Boscagli, M. (2014). *Stuff Theory: Everyday Objects, Radical Materialism*. New York: Bloomsbury.
- Brown, B. (2015). *Other things*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Diettes, E. (2015). *Relicarios*. Medellín: Museo de Antioquia. Recuperado de: <https://bit.ly/3fp1n6v> [30.11.2019].
- Ferreira, D. (2011). *Viaje al interior de una gota de sangre*. Bogotá: Alfaguara.
- Ferreira, D. (2014). *Rebelión de los oficios inútiles*. Bogotá: Alfaguara.
- Guerrero, M. (2018). Daniel Ferreira: “El arte trabaja contra el borrado natural de la memoria”. *Revista Temporales*. Recuperado de: <https://bit.ly/2Y8i0hb> [30.11.2019].
- Holguín, C. (2015). Un santandereano imponente e imprescindible. *Arcadia*, agosto-septiembre. Recuperado de: <https://bit.ly/2YwIPKM> [25.11.2019].
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Pinillos, Ma. de las N. (1987). El sacerdote en la novela de la guerrilla. En *El sacerdote en la novela hispanoamericana* (pp. 218-233). México D.F.: Universidad autónoma de México.
- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de literatura* 8 (15), pp. 187-193.
- Salcedo, D. (2018). *Fragmentos*. (Escultura). Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Velázquez, J. (2015). Heidegger o la metódica “destrucción” dentro de la fenomenología Husserliana. *Investigaciones Fenomenológicas* 5, pp. 331-343.

CONGERENCIA
LECTURE

POESÍA Y DESPLAZAMIENTO FORZADO EN COLOMBIA (1958-1974): EL CASO DE HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA*

POETRY AND FORCED DISPLACEMENT IN
COLOMBIA (1958-1974):
THE CASE OF HELCÍAS MARTÁN GÓNGORA

Juan Esteban Villegas Restrepo¹

* Ponencia preparada para el III Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas - Antonio Cornejo Polar, celebrado en Lima, en agosto del 2019, y cuya temática central fue “Migraciones, fronteras y desplazamientos en las literaturas latinoamericanas”.

Cómo citar esta conferencia: Villegas Restrepo, J.E. (2020). Poesía y desplazamiento forzado en Colombia (1958-1974): el caso de Helcías Martán Góngora. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 209-218. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-2898-027X>
juan.villegasr@upb.edu.co
Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 07.04.2020

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



En la segunda mitad del siglo xx Colombia comienza a experimentar de manera rápida, ascendente (y también tardía) las dinámicas propias de la modernidad capitalista. Su irrupción, como es bien sabido ya, coincide con el cruento enfrentamiento entre campesinos liberales y conservadores, conflicto este que, historiográficamente hablando, es hoy triste y eufemísticamente recordado como el periodo de “La Violencia” (1948-1958). Una vez finalizado dicho periodo, el panorama sociopolítico y económico del país se vería marcado entonces por un despojo y abandono de tierras, dando así paso a la instauración, por parte de los grandes latifundistas, de una economía (agro) industrial que, por un lado, dio por muerta cualquier posibilidad de una Reforma Agraria Integral y que, por otro, condujo al surgimiento de guerrillas rurales como las Fuerzas Armadas

Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), entre otros, y al conflicto entre estos y el Ejército y la Policía nacionales.

Sabedor del estado crítico en el que se encontraban el campo y sus gentes, y de la falta de voluntad política de la clase dirigente colombiana para darle una solución al tema, en 1959 el poeta, ensayista e intelectual Jorge Gaitán Durán (1999) concluiría que, una vez finalizado el periodo de “La Violencia”, lo único que se avizoraba en el país era “El surgimiento difícil y contradictorio de una normalidad capitalista, predominantemente urbana, en el centro de una anormalidad feudal, predominantemente rural” (p. 65). La coexistencia de estos dos modelos de desarrollo económico serviría como agente catalizador para que las comunidades campesinas, indígenas y afro del país, viéndose en medio del fuego cruzado entre guerrillas y fuerzas estatales y paraestatales, y sabiéndose despojadas tanto de sus tierras como de cualquier esperanza de una verdadera reforma agraria integral, se vieran obligadas, en primer lugar, a abandonar el campo en busca de empleo y, en una segunda instancia, a asentarse, de manera improvisada y riesgosa, en las laderas o sabanas aledañas a las grandes ciudades del país como Bogotá, Medellín, Cali o Cartagena.

Francisco Marguch (2016) sostiene que “parte decisiva de la literatura latinoamericana se ha construido sobre la tematización del territorio” (p. 3). Es más que evidente que dicha tematización es lo que con el pasar del tiempo ha puesto sobre relieve la importancia de recurrir a una categoría como la de la migración y sus muchos y diversos derivados (el viaje, la errancia, el desplazamiento, el nomadismo) con el fin de entender más a fondo las tensiones discursivas bajo las cuales operan muchas de las literaturas latinoamericanas. En efecto, refiriéndose a dicha categoría, Antonio Cornejo Polar (1996) comenta que

[...] los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socioculturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana (p. 838).

En el caso concreto de la poesía colombiana testimonial de la segunda mitad del siglo xx, esta categoría, la de la migración, es la que, en trabajos anteriores, me ha permitido constatar la recurrencia de eso que Karen Elizabeth Bishop (2016) ha denominado el “cartographic imperative” (p. 10). Un imperativo que, dentro del contexto de la representación poética del desplazamiento forzado interno, se torna visible a través de un campo semántico en el que el mapa, el traslado, la frontera, el cruce, el destierro, entre otros, son la constante. Y no solo eso: un imperativo cartográfico a partir del cual ha sido posible examinar las muchas y diversas estrategias de las que se vale el discurso poético para construir mapas y trazar recorridos, buscando con ello dar cuenta de los diversos desplazamientos y emplazamientos de los sujetos migrantes, pero también de las subjetividades tanto individuales como colectivas que dichos desplazamientos y emplazamientos terminan creando. Por lo tanto, no es fortuito que, a ojos de Peta Mitchell (2008), la presencia de estas cartografías eminentemente posmodernas casi siempre se caractericen por la presencia de un sujeto que “becomes a cartographer at street-level, plotting trajectories in a mapping process that is always about an *experience* of the world, rather than delineating an all-encompassing map in order to define a totalizing *knowledge* of the world” (p. 22, énfasis en el original).

A la luz de lo anterior, este trabajo examina la manera en que la poesía de Helcías Martán Góngora, publicada durante las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, representa el fenómeno del desplazamiento forzado interno de las poblaciones afro en Colombia. Más concretamente, el trabajo analiza los tropos y temáticas por medio de los cuales el discurso poético martangongorino reflexiona en torno a los imaginarios y las subjetividades que este fenómeno le termina creando tanto a los desplazados como a aquellos que tarde o temprano entran en contacto con ellos (a saber, la comunidad receptora, mayormente ciudadana).

Nacido en 1920 en el municipio de Guapi, Departamento del Cauca (suroccidente colombiano), y fallecido en la ciudad de Cali en 1984, Helcías Martán Góngora es un autor insular en lo que refiere al panorama poético colombiano. En *Exilio*, publicado en 1967, Martán Góngora, también conocido como “el poeta del mar”, nos ofrece el croquis social, económico y cultural de un país en el que las comunidades rurales sufren los estragos causados por el modelo económico de la

Colombia de aquel entonces. De manera más concreta, el grupo poblacional que pareciera darse cita en la poesía martángongorina es el afrocolombiano de las tierras bajas del Pacífico, el cual se ve obligado a migrar hacia otras regiones del país, o bien hacia otros países limítrofes como Ecuador o Panamá en busca de una mejor vida. Así lo deja entrever un poema como “El viajero”:

El viajero venía desde el tiempo
 con su carga de sueños y en el habla
 la profunda molicie del remanso
 que repite los peces olvidados.

El viajero venía del silencio
 5 y se detuvo junto a mí, al instante
 cuando la lluvia se hunde en las raíces
 y penetra en los cuerpos y en las almas (Martán Góngora, 1980, p. 166).

La importancia de este poema radica en su interés por hablar del desplazamiento desde la perspectiva de ese sujeto otro que no ha sufrido dichos vejámenes. De allí que el poema esté vertebrado, por un lado, a partir de la voz de un sujeto enunciativo topoelocutivamente ciudadano y, por otro, de su interacción con el desplazado. Clave en el análisis de esta interacción serían, entonces, los diferentes procesos de mutua representación discursiva que estos dos sujetos llevan a cabo entre sí. Con respecto a la construcción del sujeto desplazado llevada a cabo por el sujeto de ciudad, habría que decir, en primer lugar, que no se está —por lo menos hasta ahora— propiamente frente a un ‘desplazado’, sino ante lo que para ese sujeto de ciudad resulta ser un simple y llano “viajero”. Cabe sin embargo notar que este es un viajero que, a ojos de dicho sujeto de ciudad, no proviene de un espacio o un lugar determinado, sino “desde el tiempo”. Esto es importante puesto que el uso consciente de este vocablo (“viajero”), al estar aunado a dicha marcación o trazado cartográfico en cuanto a su lugar de procedencia, permite llevar a cabo todo un delineamiento de la naturaleza propia de un sujeto violentado, carente de un lugar y un tiempo exacto de procedencia, justamente porque ese lugar (su

casa, su huerta, su parcela) y ese tiempo (el del idilio y la armonía) han sido ya destruidos. De ahí que, en el contexto de dichas discusiones, el venir del tiempo posibilite concebir a este sujeto desplazado como alguien condenado a una especie de eterno retorno de la violencia espacial y temporal, es decir, a un espacio y un tiempo signados ambos por la violencia, y de los cuales este, en tanto víctima, pareciera no poder escapar.

De igual manera, dicho dolor ayuda a esclarecer por qué para el sujeto de la urbe dicho “viajero” no parece haber tenido opción alguna más que la de realizar su dolorosa travesía con una “carga de sueños” a cuestas. Pero más importante aún: este dolor, producto de la expulsión de su tierra, ha hecho mella también en su manera de hablar, una forma de hablar que, dado lo signada que está por una suerte de imaginario marítimo/fluvial (“y en el habla / la profunda molicie del remanso / que repite los peces olvidados”) pareciera colindar con el silencio mismo. Y cuando habla, cuando se atreve a hacerlo, lo que más sale a relucir son acaso los vestigios de eso que le fue violenta y sistemáticamente arrebatado:

Posó la voz en la secreta rama
 10 del árbol sumergido en las tinieblas
 y habló de cosas mínimas, sumisas
 al hombre: el leño para la fogata,
 la jaula para el pájaro, la yedra
 que persevera cerca a la ventana,
 15 la corteza de pan, el can sin dueño
 y la canción que — lejos —
 alguien canta
 mientras cultiva su parcela y ama
 Cuando el viajero se marchó, en el alba
 20 me dejó su tesoro de palabras (Martán Góngora, 1980, p. 166).

Este inventario de “cosas mínimas” (leño, fogata, jaula, pájaro, yedra, ventana, pan, canción, parcela) pone de manifiesto la existencia de eso que el geógrafo chino-

estadounidense Yi-Fu Tuan (1974) denominó hace unas décadas “topofilia”, es decir, una visión de mundo marcada por los lazos afectivos de cualquier ser humano con el ambiente o entorno físico del cual proviene (p. 93). Este sentimiento topofílico se hace más notorio todavía con la alusión al árbol en tanto tropo de enraizamiento. No es pues casual que para que el desplazado pueda hacer memoria y recordar su vida anterior, deba primero que todo posar “la voz en la secreta rama / del árbol sumergido en las tinieblas”. Si el árbol plantado e incólume sirve para aludir al arraigo, el árbol talado y “sumergido en las tinieblas” vendría a ser entonces el signo poético que pareciera definir al desplazado.

El cierre del poema revela que lo que el viajero-desplazado le ha expresado al sujeto poético ciudadano constituye, ciertamente, un “tesoro de palabras”, uno que, por haber sido entregado al alba, adquiere unos visos más promisorios todavía. No obstante, una lectura más aguda revelaría que estas, con todo y lo valiosas que puedan parecerle, con todo y la voluntad de este sujeto poético de ciudad para incorporarlas a su léxico, a su visión y su manera de nombrar el mundo, no serían más que eso, palabras: simples significantes (leño, fogata, jaula, pájaro, yedra, ventana, pan, can, canción) que, a ojos del sujeto de ciudad, no consiguen dar cuenta del espacio tanto físico como simbólico del cual ese otro ha sido expulsado.

Nótese, además, que el sujeto desplazado, aunque dueño de una voz, no da indicios nunca de tener un rostro, o incluso un cuerpo como tal, ya que este se halla fragmentado, cercenado. De hecho, esta naturaleza casi que fantasmagórica del sujeto desplazado volverá a reaparecer en un poema como “Saga del extranjero”, el cual forma parte del libro homónimo publicado en 1972. Visto de manera panorámica, y a pesar de esa imagen inasible que ofrece del sujeto desplazado, dicho poema tal vez proyecta una visión mucho más total, que no totalizante, de su dislocada subjetividad. Dice así la primera estrofa:

El extranjero lleva su casa
 en la memoria a semejanza
 del caracol que prolonga las olas
 más allá de la playa (Martán Góngora, 1980, p. 303).

Siguiendo la tradición de poetas como Saint-John Perse (1887-1975), Dulce María Loynaz (1902-1997), José Lezama Lima (1910-1976), Eliseo Diego (1920-1994), Édouard Glissant (1928-2011) o Derek Walcott (1930-2017), Martán Góngora apela a una visión geo/eco/zoopoética de carácter marítimo en la que el caracol, en tanto que animal que camina literal y simbólicamente hablando con su hogar a cuestas, parece ser el signo poético más evidente. Así pues, para el poeta colombiano el extranjero se muestra como un sujeto que, una vez obligado a abandonar su entorno, se ve en la necesidad, como el caracol mismo, de cargar con su casa, con su memoria en la espalda. Simultáneo a ello, téngase en cuenta también que, así como el viajero del primer poema aquí estudiado viene “desde el tiempo”, así también el extranjero de este segundo poema se muestra ante el lector como un sujeto que viene desde las latitudes de un tiempo que, en este caso, está siempre acompasado por el ir y venir de las olas del mar. Por un tiempo no medible. Continúa así el poema:

5 Con pasos de tortuga amaestrada
 Recorre calles, plazas
 De la ciudad extraña (Martán Góngora, 1980, p. 303).

Aparte de enfatizar esta capacidad y, más que en la capacidad, esta obligación ética del extranjero de cargar el/su mundo a sus espaldas, Martán Góngora recurre nuevamente a la imagen de la tortuga, en tanto que metáfora derivada del caracol, para reafirmar más todavía dicha obligación. Pero este uso de la metáfora zoomarítima (caracol y luego tortuga) no se agota ahí tampoco: de cara al ritmo vertiginoso que la vida de ciudad le imprime a todos los que viven en ella, este sujeto desplazado apela a la lentitud contemplativa del caracol y la tortuga. No es pues fortuito que el uso de todo este bagaje metafórico en el que la lentitud se perfila como una constante, se dé justo en la estrofa en que el sujeto desplazado colisiona de manera brusca con las calles y las plazas de una ciudad a toda vista extraña y marcada por la velocidad y el caos. ¿Qué hace entonces una vez de cara a dicha extrañeza? El poema ofrece una respuesta clara y contundente:

Se detiene en las fuentes donde el agua
habla otra lengua y las estatuas
10 son la imagen broncínea de otra raza (Martán Góngora, 1980, p. 303).

No se trata única y exclusivamente, al decir de Ángel Rama (1998), de una ciudad real, de una “ciudad bastión [...] pionera de las fronteras civilizadoras” (p. 32), sino también, y más crucial aún, de una ciudad letrada que “se cumpl[e] en el orden prioritario de los signos” (p. 32). En otras palabras, tanto “las fuentes donde el agua / habla otra lengua” como esas estatuas en las que el sujeto desplazado no logra reconocerse operan como símbolos en los que se constata la exclusión de la que es víctima el desplazado una vez arriba a la ciudad.

A la par con ello, el poeta se asegura de que dichas operaciones, lingüísticas o visuales, no sean exclusivas del sujeto migrante, sino también del sujeto urbano que le “da la bienvenida”. En este sentido, el poeta dice que

La palabra del extranjero
suen a moneda falsa
cuando requiere el corazón de una muchacha (Martán Góngora, 1980, p. 303).

A riesgo de ser evidentes, quizá venga bien enfatizar la manera en que todo cambio espacial lleva consigo un cambio en las dinámicas sociales y por ende afectivas. Solo así puede entenderse que para esa “muchacha” de ciudad, la palabra del desplazado (modulación, léxico, sintaxis) no logre ser aprehendida, a punto tal que su propia deslegitimación termina siendo mediada por la comparación que, según el poema, ella misma establece con la lógica capitalista de las ciudades (“moneda falsa”).

Los únicos elementos que en la ciudad parecen entablar un diálogo directo con el sujeto desplazado son aquellos que, sin dejar de ser ciudadanos, remiten de igual modo a un tiempo y a un espacio que pueden hallarse en el campo. Así lo refrendan los versos siguientes:

La voz de la campana
 15 responde al extranjero
 y vuelve a ser el niño de la fábula
 en una isla que tenía la forma de su lágrima

El extranjero aprende entonces
 el idioma de la nostalgia
 20 mientras cierra los ojos
 y evoca el rostro de la patria (Martán Góngora, 1980, p. 303).

El tañer de la campana (¿iglesia?, ¿escuela?) despierta la nostalgia, una que lo remite a un tiempo (el tiempo del “niño”, de la infancia) y a un espacio (“una isla / que tenía la forma de su lágrima”) totalmente distintos a aquellos en los que se encuentra ahora. Y no solo eso: tal y como la presenta el poema, la patria es, desde luego, esa otra lengua hablada por el agua de las fuentes, o “la imagen bronceada de otra raza”. Pero es eso y algo más: es eso que el desplazado, al igual que el caracol y la tortuga, lleva siempre a cuestas; ese bagaje distinto, ese bagaje otro; ese cúmulo de nostalgias inclasificables y sincréticas que Martán Góngora, con su poema, ha tratado de inscribir, quizá con infructuosidad, quizá con éxito, en el rígido croquis político, sociocultural, afectivo y simbólico de esa gran urbe en crecimiento que pudo haber sido la Bogotá, la Medellín o la Cali de finales de los sesenta y comienzos de la década del setenta del siglo pasado.

Referencias bibliográficas

- Bishop, K. E. (2016). Introduction. The Cartographic Necessity of Exile. In *Cartographies of Exile. A New Spatial Literacy* (pp. 1-22). New York: Routledge.
- Cornejo Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana LXII* (176-177), pp. 837-844.
- Gaitán Durán, J. (1999). *La revolución invisible. Apuntes sobre la crisis y el desarrollo de Colombia*. Bogotá: Editorial Ariel.
- Marguch, F. (2016). Presentación. *Catedral Tomada* 4 (7), pp. 1-12.
- Martán Góngora, H. (1980). *Poesía*, Vol. 2. Cali: Imprenta Departamental del Valle del Cauca.

- Mitchell, P. (2008). *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Fiction and Theory*. New York: Routledge.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Tuan, Yi-Fu. (1974). *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Upper Saddle River: Prentice-Hall Inc.

ENTREVISTA
INTERVIEW

PATRICIA NIETO: LA IMPORTANCIA DE LA VOZ PROPIA*

PATRICIA NIETO: THE IMPORTANCE FOR ONE'S OWN VOICE

Andrés Vergara Aguirre¹

* **Cómo citar esta entrevista:** Vergara Aguirre, A. (2020). Patricia Nieto: la importancia de la voz propia. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 221-233. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a12>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5304-6550>
andres.vergara@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Patricia Nieto Nieto, comunicadora social-periodista de la Universidad de Antioquia, carrera a la que ingresó cuando ya había descubierto el gusto por las historias, en parte quizá por la bibliotecaria Mirian Correa, que en la pequeña biblioteca de su pueblo, Sonsón, compartía con ella y con otros niños su pasión por los relatos infantiles, y de la que también aprendió que incluso se podían decir las palabras prohibidas, cuando Mirian les decía: “niños: las malas palabras no existen”. Y también le mostró la importancia de ver los detalles. En parte también porque cuando iniciaba el bachillerato, Gabriel García Márquez recibió el Nobel, y se puso de moda en los colegios. “Me acuerdo particularmente del cuento ‘La siesta del martes’, que me conmovió mucho, me fascinó. Y por esa misma época nos pusieron a leer *Las venas abiertas de América Latina*, de Galeano, y *Colombia amarga*, de Castro Caycedo, unos relatos de narración sofisticada pero con la urgencia y la imperfección del reportero, y ese fue como el triángulo que despertó mi interés por esta carrera: la literatura, América Latina y el periodismo”. Claro, también están los créditos para

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.05.2020

Aprobado: 29.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



sus papás, que desde muy niña la familiarizaron con el mundo de los libros y del saber: ella, maestra de escuela, y él, profesor de filosofía y de matemáticas en el colegio.

Entonces entró a estudiar comunicación social-periodismo: cuando estaba finalizando sus estudios ingresó al periódico *El Mundo*; pronto pasó a *La Hoja*, una revista muy interesante en aquella época. Así comenzó su cosecha de premios nacionales e internacionales de periodismo, y se fue abriendo su camino como investigadora, el cual se afianzó cuando se vinculó a la Universidad de Antioquia, donde se ha dedicado a formar a nuevas generaciones de periodistas. Ya su cosecha de publicaciones es amplia, desde las crónicas y reportajes que ha publicado en periódicos y revistas, y en libros de investigación, y también en los libros de testimonios con víctimas de la violencia en Colombia, algunos de los cuales han sido resultado del acompañamiento a través de talleres gracias a los cuales cada participante logra narrar su historia con una voz propia. Entre estos últimos están *Jamás olvidaré su nombre* (2006), *El cielo no me abandona* (2007) y *Donde pisé aún crece la hierba* (2010); otras de sus obras más reconocidas son *Llanto en el Paraíso. Crónicas de la guerra en Colombia* (2008) y *Los escogidos* (2012).

Patricia, nuestro programa de Comunicación Social-Periodismo en la Universidad de Antioquia fue desde sus comienzos una de las escuelas de periodismo más destacadas del país. ¿Fue importante esa escuela para la trayectoria profesional que ha seguido?

Sí, yo creo que la formación que recibí en la Universidad de Antioquia en el programa de pregrado me permitió avanzar una vocación, porque el programa de Comunicación Social-Periodismo abría para nosotros un abanico de cosas muy interesantes; y me sirvió también para saber qué era lo que no quería ser: yo no quería ser divulgadora del poder.

¿Cómo ve la nueva carrera específica de periodismo, en la cual usted es docente?

Puedo hablar del pènsum que funcionó hasta hace un año: yo creo que la mayoría de los egresados tienen un concepto muy realista de la profesión, en el sentido de los deberes éticos y políticos, de las técnicas de expresión, de la información, y también

muy realistas con respecto a la crisis de los modelos de información anteriores, y eso de que muchos de ellos tengan proyectos propios y hayan logrado configurar portales o sitios de noticias independientes, muestra que no quieren ir a los medios masivos, como nos pasaba a nosotros. Esta carrera de periodismo es importante en el país, gracias a la apuesta de la Universidad de Antioquia por la libertad de expresión y por darle fuerza a una profesión tan amenazada no solo por las armas sino por el modelo económico.

¿Para Patricia Nieto, el periodismo es más vocación u oficio?

Pues yo creo que tiene de ambas, y que cada persona equilibra esas dos palabras o esos dos pesos a su manera.

Una de las ventajas de la docencia es que uno está en permanente aprendizaje. ¿Cuál considera que ha sido el aprendizaje más importante como docente?

Yo creo que hay algo muy importante para los periodistas, y que se supone que todos lo sabemos y lo incorporamos, pero la relación con los estudiantes lo incrementa, y es escuchar, tener la disposición de escuchar; lo otro que también he aprendido con ellos es a leer la realidad en otros formatos o en otros soportes o en otros escenarios que creo que por mi manera de ser nunca hubiera abordado, pero que ellos me han llevado allá porque son parte de su mundo. Y otro aprendizaje muy grande es el respeto a esa diversidad, a las formas como las personas miran la vida, como valoran al otro, como se relacionan afectivamente, el tipo de acuerdos que hacen; ellos son también como un escape a la libertad, y yo creo que eso es lo que un estudiante le enseña a uno, la libertad.

¿Qué tan importante fue para su formación el paso por el periódico *El Mundo* y por la revista *La Hoja de Medellín*?

Yo creo que fueron muy importantes. En *El Mundo* encontré una sala de redacción que en ese momento era fuerte, con periodistas muy formados. Allí pude ver lo que era un periódico por dentro, con la diversidad que había entre los compañeros reporteros. Ahí tuve mi entrenamiento en la rapidez, en la respuesta oportuna. Y *El Mundo* me mostró la ciudad; yo había hecho crónicas del centro de Medellín, de algunos barrios, pero había una Medellín que yo no conocía: *El Mundo* me tiró a la calle. Allí vi el

primer muerto en mi vida, y ese fue como mi bautizo de fuego, fue un entrenamiento muy importante. *La Hoja de Medellín* era una revista mensual donde había cierto equilibrio, pues no todo era la muerte, no todo era pobreza, no todo era desigualdad; su agenda se abría a otras zonas de la ciudad que yo tampoco conocía, entonces entrar al mundo de los estratos 5 y 6 también fue para mí un deslumbramiento... Pero sobre todo creo que *La Hoja* fue el lugar dónde pulir una manera de escribir, porque en *El Mundo* era la adrenalina, la rapidez, eso fue muy importante, pero *La Hoja* fue lento, reposado, me permitió mejorar una manera de escribir, buscar un estilo, pulir una voz. Y en *La Hoja* también éramos corresponsales de varios medios de Bogotá, entonces había otra dimensión que era la reportería, también rápida, para *El Espectador* y para la revista *Cambio*... Así pudimos conocer muchos lugares de Colombia y de América Latina, haciendo trabajos especiales para estos medios.

Y ya que hablamos de escritura: según su experiencia, ¿cuál considera que es la clave de narrar, de contar una historia?

Pues en el periodismo es clave tener la historia; esto suena muy obvio, pero no lo es tanto, porque a veces uno trabaja una historia, la reporta, y luego descubre que no la tiene. También es esencial querer contar la historia, porque a veces uno hace la minería y después sufre una desconexión, y eso cuenta mucho. Y lo tercero, que es muy difícil, es escribirla, y esto implica otro tiempo y otro proceso, y ya por dentro, esa historia debe tener un drama, porque ese es el secreto universal de las historias; drama no quiere decir siempre la muerte; drama son esos estadios límites en los que los personajes tienen que resolver una situación que les cambia la vida.

Las peripecias...

Unas peripecias que los llevan a transformar su vida o una parte de su vida, y a veces ese drama no se logra armar muy bien, entonces queda una buena crónica, un buen relato, pero falta algo... Digamos que esa es la clave, ser capaces de configurar esas historias complejas y completas, que muestren la complejidad de la vida en un lenguaje bello, sencillo pero bello y, en el caso nuestro, con una ligazón muy importante con lo referencial: que lo dicho allí tenga una fuente, lo dicho allí se pueda contrastar o confirmar.

Y ya que hablamos del arte de narrar, ¿en algún momento ha considerado incursionar en el campo de la ficción?

En este tiempo de recogimiento [pandemia] he estado mirando toda esa nueva autoficción; muchos escritores, particularmente las mujeres, desde hace unos años están buscando esa nueva experiencia que es llevar aspectos de sus vidas a la escritura con buena carga de ficción, con resultados muy interesantes: Margarita García Robayo, por ejemplo, o Gabriela Wiener, la peruana que desnuda su sexualidad y su afectividad, su maternidad, de una manera descarnada también, y eso ha ido creando una tendencia, y esto me recuerda algunas de las notas de Clarice Lispector cuando contaba la vida marital o las llamadas telefónicas con las amigas, o bueno, cosas de ese mundo, entonces sí he pensado que se pueden hacer unos ejercicios de ficción, aunque yo creo que en mi caso no haría mucha autoficción; primero, por pudor; segundo, porque no creo que tenga historias tan fuertes como las que he leído de mis colegas y amigas.

Me quedé pensando en las autoras que mencionó a propósito de la autoficción. ¿Y será que esta se convirtió en mecanismo de autoliberación también?

Sí, yo pienso que hay circunstancias o experiencias de la vida que pueden abrir el momento para que la gente cuente lo que le pasa. Yo no sé qué tanta ficción hay en esas historias; algunas de las historias las conozco de oídas por conversaciones con las autoras, pero en la elaboración viene el complemento de la ficción. En el caso de Gabriela Wiener, creo que su literatura, que parte de su experiencia, es una manera de hacer política, de tratar temas muy complejos en unos países donde todavía hay mucha coerción para la sexualidad y las diversas formas del amor o del afecto; y yo creo que ella de una manera muy deliberada hace de la literatura un manifiesto político; ella también hace teatro; y esto también lleva a esta tendencia que hay de que el periodismo tiene que expandir formatos; esto muestra que el periodismo sí puede recurrir a otros formatos sin faltar al principio de la verificación, haciendo que se distinga claramente cuando el periodista propone una creación a partir de una reportería, y cuándo es fiel a esa reportería.

A propósito de ficciones y periodismo literario, ¿cómo le parece eso de inventar detallitos para contar mejor la historia, como lo hacen algunos de nuestros colegas?

Yo creo que en el periodismo narrativo hay una alta dosis de imaginación metodológica, pues uno se tiene que idear, inventar, recrear las formas de llegar a la información, entrevistas, consulta de documentos, y la inmersión misma, como la llama Norman Sims, y como hemos aceptado llamarla en Medellín a través de Juan José Hoyos; la inmersión es esa gran estrategia metodológica que permite muchas cosas ortodoxas y otras no convencionales a las que acude el periodista para obtener la información; la imaginación para ir a buscar los datos no debería tener límites más allá de los éticos. En el tema de la estructura de la historia misma hay un nivel de creación que es el tono, la voz, el punto de vista... en todo eso hay un proceso creativo que da cierta libertad para el armado; pero no puede haber libertad para ajustar escenas con datos inventados para que la historia quede mejor; entre la magia o el sentido poético que se le puede dar a un dato inventado y la realidad contundente de la ausencia de un dato, yo creo que a la crónica le hace más honor la ausencia del dato, y que el mérito de un cronista es buscar ese dato, pero si no lo encuentra, ya habrá valido la pena buscarlo y decir que no lo encontró.

Estamos de acuerdo en que la literatura cabe en el periodismo en cuanto a técnica, pero no en cuanto a licencia para inventar elementos de la historia. ¿Qué tan importante ha sido la literatura en su formación como periodista y como narradora?

Yo creo que, en el ámbito de la escritura, por supuesto, ha sido importante esa curiosidad con que uno lee, sobre todo en los primeros años, la curiosidad que es distinta a la de otro lector, porque las personas leen para saber qué cuenta la historia, qué pasa en ese libro, qué pasa en esa película, cuál es el drama, pero nosotros lo leemos buscando cómo lo contaron; es como si fuéramos al taller del sastre a mirar las costuras del abrigo por dentro más que a contemplar el abrigo en la vitrina; nosotros vamos a esas novelas o esos cuentos o esos relatos a ver cómo los cosió el autor; esa es la aproximación a la literatura que me ha ayudado, la motivación a buscar esas formas de la costura.

¿Y hay algunas obras o autores que hayan sido particularmente importantes?

Yo creo que hay unos autores de la primera etapa que siempre son muy importantes. Por supuesto, ya lo dije: García Márquez y sus cuentos, además de la sorpresa de la ficción y de la invención de cada historia que cuenta, es importante cómo la cuenta. Otro, fue un periodista que transitó a la ficción: Tomas Eloy Martínez. En estos días estuve pensando en Saramago y en una historia muy corta pero muy bonita que es *El viaje del elefante*, que es la ficción bajo la forma de la crónica y que es una crítica a la política monárquica; esta pequeña novela es un ejercicio que enseña mucho si se le presta atención a la escritura. Y por supuesto, pasé por Elena Poniatowska, con su capacidad de reportera nata, empírica y, como diría Juan José Hoyos, casi salvaje en el método de la reportería y de la escritura. Ella no es una periodista de escuela, sino que hizo todo según su impulso, un poco como lo hubiera hecho Emilia Pardo Umaña en Colombia. Y se me viene a la mente la japonesa Yōko Ogawa, escritora de ficción, lo que llamaríamos la ficción de la vida cotidiana; tiene una cadencia del lenguaje particular, muy intimista, muy de los detalles, muy sutil, muy femenina y a la vez muy brutal; ojalá una fuera capaz de atreverse, no digo que a la ficción, pero sí a liberar un poco la propia narrativa, ser capaz de soltarse un poquito; yo creo que a veces el canon de la atribución, el apego a esa maravillosa maquineta, a esa relojería del periodismo, es tan exigente y uno queda tan exhausto, que dejar que la propia voz se expanda un poquito es difícil, y ahí estaría el sello de autor.

¿Dejar fluir más la propia voz?

Sí, en algunas historias, y creo que Yōko Ogawa, si bien no hace periodismo, tiene un lenguaje que me encanta... Si cuando era niña me encantó 'La siesta del martes', ahora que soy adulta me encanta esta señora que no es mucho mayor que yo.

Sí, 'La siesta del martes' es un gran cuento. Desde hace rato, esta conversación me ha puesto a pensar en la escritora Svetlana Alexiévich. ¿Qué nos dice de ella?

La descubrí cuando ganó el Nobel. De hecho, creo que no había casi nada o nada en español. La leí, la leo, la trabajé en clase, es un ejemplo del oficio, de la persistencia,

de tener muy clara una vocación, y una acción política que está presente en todas sus obras, que está conectada con las personas que sufrieron las guerras o que sufren los desastres producidos por las guerras, denuncias que ella construye a partir de las voces de las personas que han sido menos oídas en esos acontecimientos, como en *Voces de Chernóbil*, por ejemplo, que es esa recopilación de testimonios sobre la catástrofe; entonces ahí está el oficio del reportero, que se dedica durante años a buscar estas personas y a obtener los testimonios; está la persistencia de no dejar caer su intención; de tener paciencia, es un periodismo de largo tiempo, no tiene urgencia, es paciente y luego se arriesga en una estructura de narración en la que le deja el escenario completo a los otros; ella está detrás de la selección, la configuración de los capítulos, el ensamblaje de las historias para que tengan un sentido, ese es un trabajo muy fuerte porque es como un rompecabezas, como poner en orden piezas aparentemente sueltas, y ella logra un mosaico muy conmovedor de esa catástrofe; y pareciera que oculta su voz, pero no es del todo cierto, pues ella maneja los hilos de la historia. Ese libro me ayudó mucho para que los alumnos aprendieran también que un deber de nosotros es reconocer, respetar y valorar la voz del otro; a veces los estudiantes reducen dramáticamente los testimonios que les dan las fuentes y hacen paráfrasis, pero en el parafraseo se descompone el testimonio o se pierde, entonces ellos apreciaron eso, y también sirvió para que valoraran el trabajo de la reportería. Alexiévich muestra ese vínculo estrecho e innegable entre la literatura y el periodismo, pero ella logra mantenerse en los márgenes del periodismo, porque hasta donde sabemos en sus obras no hay ficción; de hecho se molestó bastante con la serie *Chernóbil* que presentaron en HBO porque le costaba un poco que ellos tuvieran que recurrir a la ficcionalización...

Esto me recuerda su trabajo de memoria histórica y sus libros de los talleres de escritura creativa con víctimas de la violencia en Colombia.

Sí, creo que en 2005 hicimos el primer taller, y esto surgió de una crisis que me había ocurrido en 1998, después de haber ido al corregimiento de Machuca, en Segovia, cuando el ELN voló el oleoducto y se produjo un incendio en la vereda de Fraguas. Ya no trabajaba en ningún medio; me fui sola; durante una semana recogí muchos testimonios. Ya en Medellín empecé a escuchar esas grabaciones: la gente hablaba en

un estado de shock nervioso; contaban que estaban acostados, eso fue a media noche, y que la explosión los despertó y vieron todo en llamas, y de ahí en adelante los relatos carecían de hilo conductor, como que se fracturaban y empezaban cosas delirantes, y ellos gritaban, y una señora hasta empezó a convulsionar. Entonces pensé: yo no puedo escribir esto, no me siento bien poniendo estos testimonios. Decidí que no escribiría esa historia, aunque le había invertido tanto. Entonces imaginé cómo sería si las personas que han sufrido la violencia contaran sus propias historias. ¿Qué diferencia habría entre ese relato directo de ellos y lo que yo podría narrar? E hice un proyecto, pero se quedó guardado; en 2004 la Alcaldía de Medellín, con Sergio Fajardo, se abrió la Oficina de Atención a Víctimas, y Alonso Salazar, que era el secretario de gobierno y me había oído la idea, me invitó a presentar el proyecto, y comenzamos: quería que ellos escribieran; el acto de escribir tiene unos procesos de relato interno, de reconocimiento; y en el caso de ellos, editarlo no era editar el texto de otro para mejorarlo sino editar su verdad y cómo querían que esa verdad quedara impresa, y fueron talleres de seis meses con un equipo. Esa experiencia fue muy importante para Medellín: fue el primer ejercicio de memoria de esta época que se hizo público, con dinero público, en escenario público y publicado masivamente.

Por ahí en uno de los prólogos de esos libros de testimonios, usted afirma que enseñar a escribir es algo imposible. ¿A qué se refiere con eso?

Me refiero a que el sustrato poético no se enseña; uno puede enseñar estética, puede enseñar a redactar, pero no a escribir. Ponerle la esencia, ponerle una sustancia que haga que el lector se vincule con ese texto, es decir, ¿qué hace que yo tenga una vinculación con ‘La siesta del martes’? No está en el punto y coma bien usado, está en la nuez que tiene esa historia por dentro, y eso es lo que yo digo que no se enseña.

La atmósfera que crea ese cuento de García Márquez es muy impactante. Pero mencioné estos libros de memoria histórica para preguntarle si siente conexión o identificación de este trabajo con el de Alexiéovich.

Pues yo creo que hay un ejercicio parecido; ella no hizo talleres, ella recogió testimonios y grabaciones, otro camino, creo que también fue el camino que en un tiempo usó

Alfredo Molano, recogiendo testimonios, aunque él después los elaboraba; yo creo que hay una identificación en la búsqueda de las voces de la gente que ha sufrido la guerra, y que las mujeres tienen mucho protagonismo, aunque en el caso mío no fue premeditado; no me propuse hacer historias de mujeres sino que las mujeres son las que más hablan, ellas eran las que llegaban al taller, las que terminaban los procesos; los hombres al segundo taller no volvían; entonces no fue una perspectiva de género, y yo tengo que ser muy sincera con eso, simplemente ellas son las que están dispuestas a hablar.

Sin embargo, sí hay más escritoras en las referencias que nos has compartido en esta conversación, y eso resulta interesante.

Pienso que hay una búsqueda también de una identidad en esos espejos, pues si bien se aprende de toda la literatura y de todo el periodismo y de todos los autores, hasta de cosas no muy logradas se aprende, yo creo que hay una empatía en ciertas formas del lenguaje; cuando hablo de Yōko Ogawa o de Margarita García es porque hay empatía; con Gabriela Wiener, que es tan visceral y fuerte, tal vez hay empatía porque yo no soy así pero lo admiro en ella; entonces sí puede haber una búsqueda de un espejo, de una afirmación con un entorno en el que yo me siento incluida; en el mundo es más difícil para nosotras.

Uno pensaría que se identifica con las reivindicaciones feministas.

Sí, puede ser, aunque yo no haya sido una activista ni nada de eso, pero sí hay una identificación con esos procesos.

Aprovecho para preguntar si en el ejercicio del periodismo alguna vez se ha sentido amenazada o perseguida o más vulnerable por el hecho de ser mujer.

Yo creo que hay unas facetas o unos aspectos en los que uno se siente amenazado o constreñido por ser periodista, sea hombre o mujer; sin embargo, cuando nos han amenazado siempre han sido hombres, y por supuesto hay una actitud más autoritaria y más intimidante si somos mujeres; también nos amedrentamos más fácil, y tenemos menos fuerza física; y una mamá es más vulnerable. Yo creo en ciertos casos el ser

mujer sí ha contribuido a que el impacto de la amenaza sea mayor. Para las mujeres es más difícil, porque aunque tengamos las mismas oportunidades, los mismos derechos, la misma capacidad de trabajo y de producción, los cuerpos y las sensaciones y las maneras como sentimos son distintas; creo que los periódicos no han entendido eso, los equipos de trabajo tampoco, y muchos hombres y muchas mujeres tampoco lo hemos entendido; que hay que tener cierto respeto por nuestras diferencias; y yo particularmente siento que en algunos trabajos y algunos proyectos de pronto habría tenido mejores canales de comunicación si el entorno cercano se hubiera abierto un poco más; yo creo que sí se cierran puertas para las mujeres; el hecho de que las mujeres en general no asciendan mucho en los cargos periodísticos, de que en Colombia lo que llaman el techo de cristal les llega muy rápido a las mujeres, muestra que en el periodismo todavía tenemos unas formas de relación muy verticales y muy patriarcales.

En la conversación ha salido a relucir una buena lectora. ¿En la literatura colombiana hay algunas obras que considere más relevantes para usted?

Hay dos escritores colombianos que sigo, con sus altas y bajas, pero me parece que son muy importantes: Tomás González y Piedad Bonnet, aunque son tan distintos, porque Tomás González es menos público, más confinado en el mundo de la ficción, mientras que Piedad pasa de la columna en un periódico al poema, a la novela, al taller con niños, a la entrevista en un programa de televisión... son dos perfiles muy distintos, pero son dos de los escritores maduros que sigo y que me parece que están dando cuenta de unos problemas contemporáneos muy importantes, muy pertinentes y que son una escritura ya muy alejada del formato de Gabo, ya muy alejada de lo mágico, de ese mundo realista pero a la vez muy fantástico, y pasan a contar historias más humanas, casi que retratan la vida de una familia o el drama de una pareja o el drama de un joven; creo que con su literatura ellos están apuntando a contar el país de las últimas décadas con un lenguaje distinto. Y de lo que se está produciendo, bueno, ojalá la pandemia no nos corte esto, porque creo que lo que se venía publicando, lo que podemos llamar los nuevos escritores, impulsados por las editoriales independientes sobre todo, yo creo que hay una cantera y hay una fuerza y hay un rejuvenecimiento de la literatura y del relato; en los últimos años

las editoriales independientes, en Medellín particularmente Hilo de Plata, con sus sagas de cuentos, Angosta con el respaldo a estos novelistas y cuentistas jóvenes de obras recientes y el mismo Frailejón, y Tragaluz, entre otros, creo que están haciendo una apuesta interesante. La Pascasia ahora también tiene un proyecto editorial. Y en Bogotá, Animal Extinto, por ejemplo. Creo que estas editoriales independientes que procuran presentar nuevos escritores y que todavía no están tan interesadas en los mercados grandes, forman unos nichos muy específicos y muy especiales de lectores para coger fuerza y seguramente para luego expandirse un poquito más; yo creo que de esas nuevas firmas van a salir escritores muy importantes, que están haciendo el ejercicio, y que lo están haciendo las editoriales independientes, y que ojala después de esta situación de la pandemia, esas editoriales tengan todos los subsidios y todo el respaldo para que puedan continuar con esa tarea; yo no conozco el modelo económico de ellos, pero seguramente es sencillo, pequeño, sin demasiada ambición de ventas, pero están haciendo una labor muy importante.

**Usted actualmente es directora de la Editorial Universidad de Antioquia.
¿Cuál cree que es el mayor desafío que tiene hoy esta editorial?**

Tiene un desafío interno que es equilibrar el catálogo; dado que es una editorial universitaria, está creada para divulgar en la sociedad el conocimiento que se genera, sea producto de la Universidad de Antioquia o no; y creo que hay una gran cantera en las ciencias exactas y naturales y en las áreas de la salud que son materiales de aprendizaje, de divulgación del conocimiento muy presente que nosotros deberíamos incluir de una manera más profusa en el catálogo, el cual es muy amplio en las ciencias sociales, muy reconocido por su colección de literatura, y eso está muy bien, y hay que seguirlo promoviendo, pero creo que, dado que es una editorial universitaria, habría que garantizar o trabajar para que se equilibre la participación de las otras áreas; por ejemplo, la astrofísica; dado que la Universidad tiene un desarrollo importante en astronomía, sería importante que tuviéramos un libro en este campo; o todas las aplicaciones tecnológicas de nueva generación: todavía no tenemos esos productos, y eso tiene que ver con la competencia con editoriales que les ofrecen a los profesores mejores condiciones, o porque muchos de ellos publican por fuera del país, y eso para ellos es mucho más atractivo, por supuesto, pero esta editorial tendría que

buscar y hacer todo lo que sea necesario en ese sentido para tener libros de las otras áreas. Y hacia afuera, nosotros necesitamos tener una mayor capacidad de llegarles a los lectores, no solo con las ventas, que sería muy bueno y sería muy sano para las finanzas, pero sobre todo con la divulgación de los libros con otras estrategias, como vincular los libros a talleres formativos en los colegios, descargas gratuitas o a muy bajo precio, también producir materiales que puede que estéticamente no sean tan bellos pero que sean de más bajo costo para que realmente nuestra Editorial llegue a mucha gente. Yo creo que estos son los dos retos en este momento.

Y para cerrar, vamos con una pregunta cliché en estos tiempos, a propósito de la pandemia. ¿Cree que esto va a significar un cambio realmente importante para el mundo?

Yo creo que puede significar un cambio en muchos aspectos de la vida si realmente se opera un cambio personal; está bien que las grandes empresas y las multinacionales deberían liderar esos cambios para proteger el medio ambiente y para proteger la vida, pero considerando que tal vez prime en ellos el capital, el interés económico, seguramente no lo van a hacer. Creo que cada uno de nosotros ha aprendido cosas en este tiempo, y que si uno logra hacer cambios pequeños pero constantes, en su manera de trabajar, de consumir, de relacionarse con la naturaleza, eso contribuye mucho; se podrían generar pequeñas comunidades de transformación, y tal vez, por ejemplo, una institución como la Universidad de Antioquia podría proponer hacia adentro un modelo de transformación, o una Facultad en particular como la nuestra [Comunicaciones] podría establecer modelos de relación de trabajo, incluso poner en el pênsum materias nuevas que tienen que ver no necesariamente con las relaciones públicas o la producción del cine, pero sí con el entendimiento de la naturaleza, que era parte de lo que llamaban hace muchísimos años los Estudios Generales, en los que los estudiantes adquirirían una formación humanística muy completa, como incluir en los currículos materias que vinculen a los muchachos a esta discusión y que piensen en nuevas maneras de habitar el mundo. Ceo que si se hacen pactos y se establecen nuevas maneras de convivir, sí podemos hacer cambios; pero no podemos pensar que esos cambios van a venir del gobierno nacional o de una multinacional.

RESEÑAS
REVIEWS

LA FORMA DE LAS COSAS RAFAEL REYES-RUIZ*

EDICIONES ALFAR,
SEVILLA, 2016, 224 P.

Claudia M. Mejía Trujillo¹

* **Cómo citar esta reseña:** Mejía Trujillo, C. (2020). Reseña del libro *La forma de las cosas* de Rafael Reyes-Ruiz. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 237-239. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a13>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-7416-1382>
mejia.claudia@gmail.com
American University Of Kuwait, Kuwait

Hay una nueva voz en la literatura colombiana para tener en cuenta. Se trata de Rafael Reyes-Ruiz, un antropólogo colombo-americano, especialista en Japón, que acaba de publicar su primera trilogía: *El cruce de Roppongi*, en español y en inglés. Esta trilogía no es solo una serie de libros conectados por un tema: el encuentro de latinoamericanos en Japón, sino que se convierte en un compendio complejo de reflexiones sobre la identidad, la globalización y la memoria histórica y universal. La segunda novela de la trilogía, *La forma de las cosas* (Ediciones Alfar) fue publicada un año después de su primera novela *Las ruinas* (Alfar, 2015), de la cual salió este año su segunda edición en inglés. *El samurái* completó la trilogía en 2018 publicada por la editorial La pereza.

Desde el primer párrafo de la novela, nos vemos confrontados por los conceptos de transitoriedad y búsqueda que continuarán a lo largo de toda la historia. Nos encontramos en este párrafo con el personaje principal, Javier Pinto, un joven de unos 25 años en una casa de huéspedes acabado

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 10.01.2020

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



de llegar a Tailandia con planes de estar allí por seis meses para iniciar su carrera de escritor y dejar atrás la de traductor. Javier se dispone a dar un paseo por la ciudad, lo que repetirá varias veces en la historia, como metáfora del recorrido existencial que hará el personaje a través del libro. En dichos paseos, empezarán a aparecer los personajes que van a tejer la trama de la novela: un enigmático empresario japonés, una mujer alemana de origen iraní, y otra colección de personajes de diferentes partes del mundo que convergen en un momento dado en Bangkok.

La novela es a su vez una minuciosa cartografía de las ciudades, Bangkok en la primera parte de la historia, Tokio en la segunda. Javier va recorriendo los lugares, generalmente a pie, mientras el autor los describe al detalle. Las calles, las esquinas y los bares se convierten en el mapa de los encuentros entre los personajes de la novela y en testigos, a su vez, de encuentros históricos. Igual que en su primera novela, *Las ruinas*, y haciendo un guiño al escritor italiano Antonio Tabucchi, los lugares descritos han sido recorridos también por el autor y van dejando huella en la Historia y en la vida de los personajes. El trasegar por esos lugares físicos, trazando el mapa de la ciudad, va paralelo a un viaje de autodescubrimiento del protagonista y a un recorrido a través de encuentros entre distintas culturas en diferentes momentos históricos.

La historia se va armando lentamente a través de pistas, algunas de ellas falsas, que vamos descubriendo con el protagonista. Javier pasa de ser un muchacho ingenuo, aunque intuitivo, a un observador maduro, que descubre al final lo que antes no había podido/querido ver. Al agudizar los sentidos, el protagonista descubre, a la par de los lectores, las marañas de las mafias internacionales y la trata de mujeres, entre otros asuntos, solo esbozados desde el comienzo de la historia. La novela está llena de fragmentos/piezas de un rompecabezas, formas que engañan, que van cambiando, hasta mostrar una realidad diferente, la totalidad. Como se sugiere al protagonista en el cuento "La forma de las cosas", dentro de la novela misma: "...allí estaba todo, y que, si aún no entendía que tuviera paciencia que todo lo entendería con el tiempo" (p. 138).

Todo se desdobra en la novela, lo que comienza como un desdoblamiento binario: lo antiguo y lo moderno, la ficción y la realidad, la verdad y la mentira, el bilingüismo, las dobles nacionalidades, se convierten a través de la historia en una

fragmentación cada vez más compleja. El libro es un caleidoscopio de diferentes piezas que conforman una realidad, o diferentes realidades, según se muevan las piezas. La misma vida del protagonista se mezcla con la novela que está escribiendo. Es imposible vislumbrar la línea entre la realidad y la ficción en sus diarios. Y en un desdoblamiento más, un cuento, con el mismo título de la novela, aparece en la segunda parte de la historia.

Todo aquello está mediado por el lenguaje, que se convierte en un eje temático más de la novela. Desde el comienzo nos encontramos con personajes que no se pueden comunicar bien, que se traducen, se corrigen, se aman o se pelean en lenguas extrañas para todos, como una profunda reflexión sobre la comunicación. Por otro lado, está latente la pregunta de la lengua como parte de la identidad. Javier Pinto deja de escribir en inglés en la segunda parte de la novela y empieza a escribir en español como consecuencia de su evolución existencial. Y finalmente, en todo el texto existe un cuestionamiento sobre la traducción. ¿Es esta solo copia de otra lengua o implica una creación?

La formación de Reyes-Ruiz como antropólogo y escritor, pero sobre todo como un observador agudo y compasivo de los emigrantes transnacionales, se refleja en la novela. Sus obras son el punto de encuentros y desencuentros de personajes perdidos entre múltiples lenguas y nacionalidades que buscan sentido a su vida en un mundo cada vez más complejo. No es esta una realidad nueva, como el autor lo hace notar con referencias históricas a encuentros entre diferentes países y culturas a través de los siglos, pero cobra una nueva perspectiva en el mundo de hoy: hiperconectado por las comunicaciones y las redes sociales. Sus personajes están expuestos a una nueva realidad, perplejos ante las posibilidades de un mundo entero a su disposición, buscando asideros en la historia y en la literatura. Javier Pinto se aferra a la escritura para dar forma a esa desazón existencial, para calmar en algo el nuevo/eterno *horror vacui*.

CRIACUERVO

ORLANDO ECHEVERRI BENEDETTI*

EDITORIAL ANGOSTA,
MEDELLÍN, 2017, 211 P.

Ricardo Carpio Franco¹

* **Cómo citar esta reseña:** Carpio Franco, R. (2020). Reseña del libro *Criacuervo* de Orlando Echeverri Benedetti. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 241-243. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a14>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0421-700X>
ricardocarpiof@gmail.com
Universidad de Cartagena, Colombia

Orlando Echeverri Benedetti nació en Cartagena de Indias en 1980 y hace algunos años emprendió un viaje que le ha permitido vivir entre Argentina, Alemania, el sur de Asia y otros destinos a los que lo han llevado el azar o el deseo. Este hecho cobra relevancia si uno se atreve a salvar las precauciones sobre la incidencia de la biografía de un autor en la gestación de su obra. No solo porque los protagonistas de *Criacuervo*, la segunda novela de Echeverri, se ven abocados a alejarse de lo que han sido para encontrarse a sí mismos, sino porque se trata de extranjeros cuya existencia solamente ha sido posible gracias al acervo cultural que permite atesorar un viaje con muchas paradas.

Otra particularidad de estos personajes yace en que, sin estar sujetos a un destino trágico trazado a regla por los dioses, constantemente se ven empujados a la separación y —cada uno a su manera— a cierto tipo de callejón sin salida. La comunicación profunda entre los seres es inviable, parece decirnos el libro. Todo es vano. Todo, el afecto, el éxito profesional, los lazos familiares, el

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 18.01.2020

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



rollo entero de la existencia es un simulacro cuyo único sentido consiste en hacer que nos reconciliemos con el fracaso.

La temprana pérdida de los padres, tanto en el tiempo del relato como en la vida de los protagonistas, es el evento que detona la acción narrativa. Desde un principio, la orfandad y el desarraigo marcarán a fuego el futuro de los hermanos Zweig. En su adolescencia, Klaus se refugia en el bandidaje, mientras Adler ve en la natación una buena fórmula de escape. Sin embargo, la sensación de hallarse fuera de lugar termina por distanciarlos durante más de diez años. En adelante, *Criacuervo* se alimenta de la tensión generada entre el aislamiento en que viven los personajes y la esperanza que nace con su inminente reencuentro.

En este sentido, la novela proyecta una serie de motivos recurrentes sobre los cuales se va delineando el *pathos* de una nueva y más profunda forma de exclusión: la que se impone el hombre que no halla refugio en los valores y las opciones de realización que le ofrece su propia cultura. No en vano los puntos de quiebre en sus vidas se dan justamente en dos lugares que podrían ser metáforas perfectas de la soledad y el abandono: las frías calles de Berlín en el corazón del invierno y Criacuervo, un pueblo abandonado en la costa de la Guajira colombiana. Siguiendo este orden de ideas, no es menos significativo el hecho de que tanto Anna Baumann, la mujer que los cuidaba cuando eran niños, como Abelard Zweig, el abuelo que se hizo cargo de su custodia, hayan sucumbido al alzhéimer y a otros estragos de la vejez sobre la memoria. Tampoco es una simple coincidencia el que su madre fuera una gitana a quien ningún amigo ni familiar acompañó en su funeral.

Conviene insistir en que, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más llamativos del libro tiene que ver con el origen de los personajes. La primera novela de Echeverri Benedetti, *Sin freno por la senda equivocada* (2015), se teje en torno a la extraña muerte de un guionista norteamericano en Cartagena, razón por la cual resulta fácil adivinar cierta fascinación del autor por el tipo de trastocamiento que se da cuando nos observamos a través de los ojos de quienes pertenecen a culturas ajenas o distantes. Tal afirmación no pretende negar la larga historia de relaciones culturales entre el mundo en que se ubica el desierto de Criacuervo y el lugar del que provienen quienes protagonizan allí gran parte de la historia. Lo que quiere resaltar es la importancia del cambio de perspectiva y las decisiones creativas que deben tomarse, unas veces con mayor fortuna que otras.

Sin embargo, más allá de lo novedosa que resulte esta manera de focalizar la historia (un narrador omnisciente que no siempre logra ser neutral en su registro), nuestra relación literaria con el otro europeo o norteamericano es todo menos nueva. Ya sea que se piense en los notables ejemplos que ofrecen Borges, Carpentier, Bolaño, Vásquez o Volpi, en todo caso nos encontramos con que los personajes foráneos que trasiegan por territorio nuestro no son ya ninguna rareza. Podría decirse, sin temor a exagerar, que estos personajes son el contrapeso cabal del exiliado nuestro en territorio europeo o norteamericano: un tipo de relato inverso hacia los despeñaderos del ser desde el bienestar material al que aspiran quienes, en vía contraria, emprenden las rutas al “primer mundo”.

Según declara el autor en alguna de las entrevistas que acompañaron la aparición de *Criacuervo*, le gusta la idea de mostrar su propia realidad bajo el extrañamiento que puede representar para alguien que la mira con ojos nuevos. No obstante, en esta novela la cuestión va mucho más allá, pues al menos la mitad del relato desarrolla los conflictos existenciales de un hombre alemán para quien la alusión a un lugar llamado Criacuervo apenas si lo remite a referencias topográficas sobre un desierto más bien genérico: “el desierto”, ese laberinto en el que es tan fácil perderse.

Así las cosas, resulta viable decir que en realidad estamos ante el reflejo de una mirada marginal que se anima a apreciar, desde otra perspectiva, una cultura que no le pertenece. ¿Qué puede haber más cercano a la descripción de un escritor sino el ejercicio de conquistar por medio de la palabra lo que no puede asirse de otra manera? Este ejercicio no está lejos del realizado por los cronistas de Indias en el Nuevo Mundo. La diferencia fundamental, sin embargo, está en la forma como se pretende asimilar o construir la figura del otro. El cronista siempre habla del otro desde afuera (y, si se quiere, desde arriba). El novelista, por su parte, aunque no recurre en ningún momento a la primera persona gramatical, se vale de las licencias de la ficción para tratar de adentrarse en el otro y hablar sobre él desde una focalización centrada en su particular perspectiva, desde su mismidad, si se acepta aquí el uso del término.

Criacuervo emprende así una ardua exploración de algunos temas centrales de nuestro tiempo: la incomunicación, las formas de violencia física y simbólica que acosan al sujeto contemporáneo, el vínculo entre los individuos de una cultura y los (no)lugares donde deciden perderse buscándose a sí mismos.

CARTOGRAFÍA DE LO FEMENINO EN LA OBRA DE MARVEL MORENO MERCEDES ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO*

UNIVERSIDAD DEL NORTE EDITORIAL,
BARRANQUILLA, 2019, 352 P.

Julio Penenrey Navarro¹

* **Cómo citar esta reseña:** Cómo citar esta reseña: Penenrey Navarro, J. (2020). Reseña del libro *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno* de Mercedes Ortega González-Rubio *Estudios de Literatura Colombiana* 47, pp. 245-249. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a15>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5222-8125>
juliopenenrey@hotmail.com
Universidad del Atlántico, Colombia

La publicación de *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno* se da hoy en un ambiente académico y literario prometedor: el resurgir de una crítica literaria, particularmente nacional, centrada con nuevo aliento e ímpetu en la obra de Moreno, la reedición de casi la totalidad de su producción, antes solo disponible en volúmenes celosamente custodiados por sus dueños o en revistas descoloridas y polvorientas, y la prometida publicación de su segunda novela inédita, *El tiempo de las Amazonas*, envuelta en el escándalo y condenada por años a la censura. Tal clima no es mera coincidencia ni producto del azar. Para empezar, no hay duda de la legitimidad de Moreno como escritora en el campo literario del Caribe colombiano ni de su contribución a la narrativa nacional del siglo xx. Por su parte, los aportes de esta nueva crítica son, como se intuye en este libro, resultado de la maduración de un cuerpo teórico-crítico feminista, interseccional, de género, cultural, alejado de la anécdota familiar rancia y superficial, del comentario machista y del lugar común entusiasta con el que muchas veces se evaluó la escritura moreniana. Contrario a ello, el

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 27.01.2020

Aprobado: 09.05.2020

Publicado: 23.06.2020

Copyright: ©2020 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



discurso de Mercedes Ortega, tal como lo resalta Michèle Soriano en el prefacio de esta publicación, se compone de complejos diálogos y de teorizaciones feministas del lado de aquí y del lado de allá (es decir, de la mejor escuela feminista europea, estadounidense y caribeña) a partir de los cuales edifica una Babel no confusa ni irracional, sino lúcida y apta para entender las múltiples lenguas que conforman el universo literario de Moreno.

Como lo sugiere el título, la investigación mapea, rastrea y describe las particularidades, individuales y colectivas, de los sujetos femeninos de la narrativa moreniana, entendiendo lo femenino como “lo propio de las mujeres en tanto individuos pertenecientes a un grupo subalterno en las sociedades heterocentradas masculinistas” (p. 2). El discurso de Ortega se fundamenta en la premisa de que el juego binario masculino/femenino es una entidad básica generadora de sentido y que la identidad femenina auténtica solo es posible a partir de un proyecto humanista, existencialista, trascendente e individual. Sin embargo, en el organismo narrativo moreniano esto no funciona de manera precisa, como flecha que apunta y da al blanco. Por el contrario, plantea la investigadora, la obra de Moreno está en constante tensión axiológica al momento de definir al ser humano, en general, y a la “naturaleza femenina”, en particular. Para ser más claro, se moviliza entre las líneas feministas de la igualdad y de la diferencia, entre un determinismo naturalista y una visión culturalista, y surfea, de un lado a otro, en un ir y venir, por las dos primeras olas del feminismo. Esa indeterminación explica muy bien la pluralidad de las identidades femeninas que habitan la obra y cómo en su estado de tensión ideológica-narrativa germinan los temas nucleares que la caracterizan: el cuerpo, la sexualidad, los roles de género, el carácter de lo público y lo privado, lo femenino, las relaciones entre hombres y mujeres, lo generacional, la herencia, entre otros. Como producto de ese estado, los personajes femeninos parecen seres de múltiples rostros que reproducen, perpetúan o dinamitan los imaginarios ambivalentes que el régimen patriarcal y heteronormativo ha tejido alrededor de la feminidad. No son, por fortuna, sujetos estables y coherentes (lo cual los haría aburridos y simples). Por el contrario, poseen esa sustancia de la realidad-real que los hace complejos, dinámicos e incluso contradictorios.

Para definir la visión de lo femenino que elabora la obra de Moreno y desentrañar las identidades femeninas múltiples que la conforman, los capítulos del libro “Figuras del trastorno I” y “Figuras del trastorno II” proponen una suerte de taxonomía femenina,

arbitraria como todo intento de clasificación, pero coherente y útil para los propósitos del estudio. Como bien se detalla, tal esquematización no pretende ser fórmula absoluta de interpretación de lo femenino. Según explica Ortega, las categorías por ella planteadas responden al mito dual de la mujer, a la manera en la que los hombres inventaron a ese Otro-mujer y a su existencia por fuera de dicha invención. El trastorno guía y a su vez conecta cada una de estas figuras; emparentadas además por un sistema de dominación masculinista del cual no escapan, y en cuya participación asumen los rostros múltiples de víctimas, victimarias, cómplices, subordinadas, autoritarias, todo en un estado de coexistencia, de “alienación y revuelta, condición y subversión, tradición e innovación, determinismo y libertad” (p. 89). Concebidos en este universo, los seres femeninos morenianos son paridos al mundo por el trastorno y la perturbación. Solo en ciertas ocasiones, cuando pueden invertir o viciar la lógica, estas figuras del delirio trastornan los esquemas identitarios tradicionales y alteran las bases de la economía patriarcal en la búsqueda de una subjetividad genuina.

Las categorías propuestas parten de un solo patrón organizativo y conceptual: las feminidades más próximas a la autonomía, lucidez, trascendencia y libertad que otorga la identidad femenina auténtica versus las feminidades normativas que no intentan, siquiera, subvertir el orden-mundo masculino. Aunque las Amazonas (seres del primer sistema) encarnan el modelo ideal de mujer defendido por el proyecto literario de Moreno, a garantía de los valores emancipatorios que representan, la obra “se encuentra habitada, sobre todo, por personajes femeninos cuyos procesos emancipatorios se truncan o, peor, nunca empiezan, porque la sociedad en la que viven les ofrece infinidad de obstáculos: violencia simbólica y física, maternidades obligatorias, amores que son cárceles” (p. 201). En el estadio opuesto al amazonismo, estas figuras (la ama de casa, la señora bien, la virgen, entre otras) alimentan el eterno femenino y el manido mito de la mujer asociada con la creación y la naturaleza. Casi todas heredan el olvido, la locura, el fracaso y el aislamiento; y cuando brotan en ellas la revuelta o la desazón, el castigo o la muerte las consumen.

El último de los cinco capítulos que conforman la publicación se ocupa de la imagen de Moreno escritora y de su incursión en el campo de producción literaria y cultural. Apoyada de las herramientas de la sociología de la literatura, los estudios autoriales y los estudios de género, Ortega ahonda en la vida de Moreno (mujer, esposa,

madre, artista e intelectual), en el anecdotario de su figura y en la imagen que sus amigos, críticos y albaceas han construido acerca de ella. La red de datos acumulados en el capítulo no es nunca pedrería lujosa que decora la frase hueca o la afirmación superficial, condenada líneas arriba; por el contrario, sobresale el virtuosismo con el que se las integra a un discurso coherente y desarticulador, cuando lo amerita, de más de una tesis desacertada. Por ejemplo, alrededor de la imagen de Moreno como “escritora reservada” y partícipe extraoficial de los proyectos culturales y del mundillo literario de su interés, Ortega tiene sus propias conclusiones. Ese deseo de no figurar, de reservarse, nos explica la investigadora, tiene más de artificial y menos de real. Marvel Moreno frecuentó el bar La Cueva y a los miembros del mitificado Grupo de Barranquilla, pero en ningún listado se le reconoce como parte de esa mafia de mamadores de gallo. Su participación, ya en París, para la revista *Libre*, dirigida por su primer esposo Plinio Apuleyo Mendoza, está reducida a la etiqueta de “colaboradora”. Y todo el proceso de publicación de su obra es descrito como “accidental”. Es decir, no se puede afirmar que Marvel Moreno fue una militante activa dentro de la vida cultural y literaria en sus años en Colombia ni en sus últimos en París, pero tampoco se puede excluirla del todo. Mercedes Ortega prefiere entender esa actitud como parte de una estrategia que forja en una sola unidad la imagen de Moreno sobre sí misma y la que los críticos querían dar sobre ella respecto a su posicionamiento como agente en el campo cultural y literario. La imagen construida de Moreno como una persona aislada y prácticamente sin vida pública pretende afianzar la idea de la “artista desinteresada”, agente autónomo sin otro interés que el arte en sí mismo. También, por qué no, pretender la consolidación de su obra, sin vislumbrar que ello le restaría a futuro promoción y lectores.

Otro de los temas en los que se concentra este capítulo final es el discutido y problemático reconocimiento de Marvel Moreno como una escritora feminista. Es esta sección del libro una acertada e inteligente respuesta a cierto sector de la crítica (especialmente conservadora, purista y anquilosada) que ha catalogado a este tipo de reflexiones como impertinentes e incompatibles con la obra de la barranquillera. ¡Qué aburridor y ñoño este sector! De la misma Moreno supimos la aversión que siente por este tipo de etiquetas y también su reticencia a ser incluida dentro del campo literario nacional e hispano. Con una ciega pasión de fanáticos, muchos tomaron esta

afirmación como verdad irrefutable, e íntegra la difundieron hasta el cansancio. Que Marvel Moreno negara autodefinirse como una escritora feminista (no creía, en todo su derecho, que la literatura tuviera género; consideraba que la etiqueta reduciría su obra a un grado menor de calidad) no desautoriza que el ejercicio crítico pueda estudiarla en tal sentido, ni invalida que su escritura esté colmada de estos rasgos. Para Ortega, en cambio, la renuencia a ser catalogada como tal se mide en otros términos y pone en juego otras variables. En ese sentido, *Cartografía de lo femenino* nos invita a reflexionar sobre el campo de producción literaria como un escenario tradicionalmente masculino, y sobre las modalidades de construcción de la voz femenina y los posicionamientos de las mujeres escritoras dentro de este locus. En el caso particular de la autora en mención, Ortega sopesa, además, el ser legitimada la mayoría de las veces por hombres (Plinio Apuleyo Mendoza, Germán Vargas, Juan Goytisolo, Jacques Gilard), su incursión fortuita en el mundo editorial, el marco de posibles contradicciones entre la mujer y la escritora, la escritura de su obra como medio de sobrevivencia. No queda fuera del análisis la intención de iluminar algunas zonas “oscuras” en la interpretación de la obra moreniana: el respaldo de otras mujeres —una suerte de “madres” y “hermanas”— que impulsaron su carrera como escritora (Helena Araújo, Rosario Ferré), su no detallado autoexilio parisino y su proceso de desarraigo de la Barranquilla de su memoria.

El cierre del libro se logra a través de un epílogo, a la manera de *En diciembre llegaban las brisas*. Más que una conclusión, representa un nuevo punto de partida: anuncia la publicación de la segunda novela inédita de Marvel Moreno, *El tiempo de las Amazonas*, y los breves encuentros y desencuentros que tiene con la primera. Este corto apartado final aspira a la provocación y a la expectativa. Instiga a los lectores y lectoras a entender, primero, y luego a dinamitar, la tentacular red masculinista que regula aún la producción literaria de las mujeres escritoras. Red que reduce, en la mayoría de los casos, la contribución de las escritoras al papel de amantes, inspiradoras o epígonos; es decir, simples continuadoras de un gran proyecto cultural en clave masculina. Ortega entiende, además, que la mejor manera de hacerle contrapeso a este sistema es a partir de la escritura férrea y la publicación. Después del contrariado itinerario que han tenido los manuscritos de *El tiempo de las Amazonas* y después de su circulación clandestina en formato digital dentro del mundo académico, la novela parece encontrar la orilla luego del naufragio. Nos debemos ahora a la recepción y la atenta lectura.

ÍNDICE DE AUTORES

Carpio Franco, Ricardo: profesional en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena y maestro en Literatura y Creación Literaria, Centro de Cultura Casa Lamm, México D. F.
Contacto: ricardocarpiof@gmail.com

Galvez Granada, Jessica: Licenciada en Lenguas Modernas de la Universidad del Quindío, y estudiante de la Maestría en Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (tesis en espera de sustentación).
Contacto: jgalvezgg@gmail.com

García Herrera, Janeth Alejandra: magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado como asistente de investigación y de docencia. Fue beneficiaria de la Beca de movilidad en el posgrado de la Red de Macrouiversidades Públicas de América Latina para realizar un intercambio académico con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, Perú.
Contacto: jaagarciahe@unal.edu.co

Leonardo-Loayza, Richard Angelo: doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde funge como docente investigador de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, y es miembro del grupo de Investigación de Literatura, Género y Cultura (LIGECU).
Contacto: rleonardol@unmsm.edu.pe

Mejía Trujillo, Claudia: M.A., Boston College, Chestnut Hill, Massachusetts, USA. Full time Instructor, American University of Kuwait.
Contacto: mejia.claudia@gmail.com

Mendoza, Martín Ruiz: MA, Romance Languages and Literatures (Spanish), University of Michigan, Ann Arbor. PhD Candidate and Graduate Student Instructor, University of Michigan, Ann Arbor; Asistente Editorial en *Revista de Estudios Colombianos* (Asociación de Colombianistas).
Contacto: martirui@umich.edu

Molina Morales, Guillermo: doctor por la Universidad de Zaragoza, docente e investigador en la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo, y miembro del Grupo de Investigación en Literatura de la misma institución.
Contacto: guillermo.molina@caroycuervo.gov.co

Reyes Negrete, Fredy Javier: licenciado en Educación Básica con énfasis en Humanidades e idiomas Español, Inglés, Francés del Instituto Caro y Cuervo, y miembro del Grupo de Investigación en Literatura de la misma institución.
Contacto: fredy.reyes@caroycuervo.gov.co

Romuald-Achille, Mahop Ma Mahop: doctor en Literatura hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid (2012). Actualmente, es profesor titular de Literatura Hispanoamericana e investigador de la Universidad de Yaundé I (Camerún).
Contacto: mahorom2006@yahoo.fr

Osorio Correa, Daniel Felipe: magíster en Literatura de la Universidad de los Andes (2014). Profesor internacional de alta calidad (PIAC) y miembro del grupo de investigación Sociedad, discurso y educación en el Instituto de formación docente Salomé Ureña, ubicado en Santo Domingo (República Dominicana).
Contacto: feliposo10@gmail.com

Penenrey Navarro, Julio César: magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe. Docente catedrático de Literatura en la Universidad del Atlántico.
Contacto: juliopenenrey@hotmail.com

Saúdo Caicedo, Juana Maricel: licenciada em Literatura e Mestre em Literaturas Colombiana e Latino-Americana pela Universidad del Valle. Atualmente, é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (PPGLit/UFSCar), com ênfase em Literatura, História, Cultura e Sociedade.
Contacto: juana.sanudo@ufscar.br

Torres Vergel, Frak: magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe. Docente del Eje de Investigación del Programa de Cine y Audiovisuales de la Universidad del Magdalena, y miembro del Grupo de Investigación y Creación Audiovisual (GICA).
Contacto: frakliterature6791@gmail.com

Vélez, Peter Rondón: licenciado en Humanidades, Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia y magister en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo Fue Investigador Becario del Center for Latin American Studies de Vanderbilt University (Nashville, EE.UU). Actualmente es investigador del Instituto Caro y Cuervo, y miembro del Grupo de Investigación en Literatura de la misma institución.
Contacto: peter.rondon@caroycuervo.gov.co

Vergara Aguirre, Andrés: doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Literarios (GEL). Profesor Asociado de la Universidad de Antioquia. Autor de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018).
Contacto: andres.vergaraa@udea.edu.co

Villegas Restrepo, Juan Esteban: doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Española y Latinoamericana por Rutgers University-New Brunswick (EE.UU.). Profesional en Literatura e Idiomas por Montclair State University (EE.UU.). Profesor-Investigador del programa de Estudios Literarios de la Universidad Pontificia Bolivariana, sede Medellín.
Contacto: juan.villegasr@upb.edu.co

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Tipo de textos que se publican en *Estudios de Literatura Colombiana*

El objetivo fundamental de la revista es publicar artículos académicos originales e inéditos derivados de investigación. También se incluyen artículos de reflexión, entrevistas y reseñas. Toda colaboración debe versar sobre las literaturas colombianas. Las propuestas de estudios comparados también son aceptadas, siempre y cuando se citen las fuentes en su idioma original y se establezcan los vínculos entre esas otras literaturas y las literaturas colombianas. Se reciben colaboraciones en español, inglés, portugués, francés y alemán, pero no se excluyen los estudios que versen sobre las literaturas indígenas escritas en su lengua ancestral y las literaturas afro en palenquero y raizal.

Envío de textos

La revista recibe colaboraciones en el correo electrónico revistaelc@udea.edu.co y en la web <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante el registro preliminar de los autores en la plataforma *Open Journal System*. Los artículos enviados (cuya recepción no implica su publicación) no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y este no podrá publicar en dos números seguidos. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- Artículo: no puede incluir el nombre del autor. Los originales recibidos se considerarán como definitivos a efectos de imprenta.
- Currículum vitae: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor.

Fechas de corte

- 15 de febrero: los artículos serán evaluados para el número julio-diciembre del mismo año.
- 15 de agosto: los artículos serán evaluados para el número enero-junio del año siguiente.

Proceso de evaluación (artículos)

- Comité editorial. Se emplearán los siguientes criterios: escritura académica, pertinencia, originalidad y rigor investigativo. Al autor cuyo texto no sea aprobado se le notificará vía correo electrónico.
- Pares evaluadores. La revista recurre con frecuencia a evaluadores externos a la Universidad de Antioquia. Cada texto será evaluado mediante el proceso de doble ciego (*peer review*) por dos expertos en el tema, quienes contarán con veinte días para emitir su veredicto. Ellos pueden aceptar (con o sin modificaciones) o rechazar el artículo. Las evaluaciones serán remitidas al autor por correo electrónico. En caso de que sean radicalmente opuestas, se recurrirá a un tercer evaluador.
- Ajustes. El autor contará con diez días de plazo para adaptar su artículo a las sugerencias de los evaluadores.
- Corrección de estilo. El artículo ajustado pasará a corrección de estilo. El Comité editorial de la revista puede solicitar correcciones adicionales.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Formato

- Formato y extensión: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados. Mínimo 15 y máximo 18 páginas, incluidos resumen, bibliografía y citas.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Citas superiores a 40 palabras y epígrafes: párrafo aparte, sin comillas, 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 1.2 cm. Fragmentos elididos entre [...]. No deben exceder el 10% del cuerpo del texto. Toda cita exige un comentario que indique su pertinencia dentro del artículo. No se aceptarán trabajos que se limiten a copiar y pegar cita tras cita.
- Citas menores de 40 palabras: Independiente del idioma en que se cite, se incorporarán al texto entre comillas dobles, indicando los fragmentos elididos entre [...]. Seguir estos estilos de citación:
 - Con nombre explícito antes de la cita: Apellido (año publicación fuente citada), “cita entre comillas” (número de página). Ej:
Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sin nombre explícito: “cita entre comillas” (apellido, año publicación fuente citada y número de página). Ej:
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas a pie de página: 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 0.8 cm. Deben reservarse para fortalecer los planteamientos, evitando su empleo excesivo. No consigne referencias bibliográficas ni citas textuales. Procure transmitir solo una idea por nota a pie de página. Si esta excede la extensión regular de un párrafo (15% de una

página), considere incorporarla al texto principal.

- **Negrita:** solo para el título del artículo y el título de los apartados.
- **Cursiva:** título de libros, revistas, periódicos, obras de arte, películas, programas de televisión.
- **Comillas dobles:** citas textuales (menores de 40 palabras), título de cuentos, poemas, artículos de revista y periódico, capítulos de libros y otros géneros cortos incluidos en una obra mayor.

Partes del artículo

- **Título:** debe indicar de manera clara y concisa el contenido específico del artículo (obra, autor y aspectos teóricos investigados). Evite el uso de abreviaturas. Se recomienda no exceder una línea.
- **Resumen:** máximo 100 palabras. Debe describir tema, objetivo, marco teórico y principales aportes al campo estudiado.
- **Palabras clave:** máximo 5 o que no excedan una línea. Evite expresiones que puedan dificultar su indexación.
- **Traducción:** título, resumen y palabras clave deben traducirse a una segunda lengua.
- **Epígrafe:** Debe estar integrado al desarrollo argumentativo del artículo.
- **Presentación del artículo:** máximo una página. No repetir el resumen.
- **Primer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Segundo apartado:** mínimo 5 pág.
- **Tercer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Conclusiones:** texto autocrítico (una página) donde se señale los logros y las carencias de la investigación. No repita lo consignado en el resumen y la introducción. No es necesario que escriba la palabra conclusiones.
- **Bibliografía:** Listado de obras efectivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referencias. Numeración consecutiva, orden alfabético, Times New Roman 10, justificado, interlineado 1.5, sangría francesa 0.8 cm. Todas las entradas deben llevar el apellido del autor, sin importar que este se repita; estas entradas deben organizarse cronológicamente y, en caso de estar publicadas el mismo año, se diferenciarán con letras minúsculas (2000a, 2000b). Ejemplos:

Libro: Apellido, N. (año). *Título del libro*. Ciudad: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de libro: Apellido, N. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed). *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artículo de revista: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artículo de revista en línea: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número). Disponible en enlace [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artículo de revista con DOI: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* número, pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE RESEÑAS Y ENTREVISTAS

Reseñas

Crítica —no meramente informativa— de obras literarias colombianas, de autores colombianos o de estudios sobre las literaturas colombianas publicados recientemente.

- Estructura: Título de la obra reseñada. Nombre del autor, editor, traductor o compilador. Ciudad: editorial, año, número de páginas. Nombre, correo electrónico e institución académica del reseñista. No debe llevar notas a pie de página ni epígrafes ni bibliografía final.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Solo se publicarán diálogos con escritores colombianos vivos. Puede seguirse el modelo tradicional de pregunta-respuesta o transcribir las palabras del entrevistado.

- Estructura: Título (con nombre del entrevistado), fecha y lugar de la entrevista (en nota a pie de página). Nombre, correo electrónico e institución académica del entrevistador.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Los autores publicados recibirán dos ejemplares de la revista. Cada autor es responsable de las ideas (interpretaciones, enfoques, conceptos) expresadas en su trabajo. Estas no representan el pensamiento del Comité editorial ni del Comité científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. En términos generales, la revista acoge los estándares de calidad editorial reglamentados por el Comité de Ética en Publicaciones (COPE, por sus siglas en inglés). Los derechos de reproducción y reimpresión de los artículos publicados en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertenecen al editor. Los autores deben esperar seis meses y solicitar por escrito al Comité editorial el permiso de reproducción del material publicado.

SUBMISSION GUIDELINES

Estudios de Literatura Colombiana is a peer-reviewed journal published for undergraduate and graduate students and researchers whose object of study is related to Colombian literature. The phenomenon we now understand as Colombian literature is comprised of several kinds of literature that are written and spoken in indigenous, African, and European languages. *Estudios de Literatura Colombiana* is published twice a year by the Doctorado en Literatura and Maestría en Literatura at Universidad de Antioquia.

Types of contributions published by *Estudios de Literatura Colombiana*

The fundamental aim of the journal is to publish original and unpublished academic papers derived from research. Reflection articles, interviews, and reviews are also included. All contributions should deal with Colombian literature. Proposals for comparative studies are also accepted as long as the source is cited in the original language and the links between these other literatures and Colombian literature are established. Articles are accepted in Spanish, English, Portuguese, French, and German. The journal also accepts studies that deal with indigenous literature written in their ancestral language and African literature in *palenquero* and *raizal*.

Article Submission

This journal receives submissions on a rolling basis. They may be sent to its email address (revistaelc@udea.edu.co) or be uploaded through the preliminary register in the *Open Journal System* Platform (<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>). Received articles (whose receipt does not guarantee publication) must be unpublished and may not be submitted simultaneously to any other journal. Only one paper per author will be allowed. No author may publish in two consecutive issues of *Estudios de Literatura Colombiana*. Every submission must contain three files:

- Article: the author's name should *not* be included.
- CV: author's full name, institutional affiliation, email address, degree, title of the research project from which the paper is derived, research group, areas of research, current position, and most recent publications.
- The completed *Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor* (Author Statement of Responsibility and Copyright Release Agreement) form.

Cut-off dates

- February 15th: papers will be reviewed for the July-December issue of the same year.
- August 15th: papers will be reviewed for the January-June issue of the following year.

Evaluation process (papers)

- Editorial board. Articles will be evaluated according to the following criteria: academic

writing, relevance, originality, and investigative rigor. Authors whose paper is not approved will be notified via email.

- Peer reviewers. The journal frequently works with external evaluators (outside of Universidad de Antioquia). Each text will be evaluated by double-blind peer review. Two experts in the field will have twenty days to issue its verdict. They may accept or reject the article (with or without modifications). The evaluations will be sent to the author via email. If the results of the reviews are radically opposed, assessment will be requested of a third evaluator.
- Adjustments. Authors will have a ten-day period to submit the paper in accordance with the reviewers' suggestions.
- Editing. Once the article has been reviewed and adjusted, it will be subjected to a proofreading process. The editorial board may ask for additional editing.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Format

- Format and length: Word file, letter size paper, 3.0 cm margins on all sides. Including abstract, references, and citations, length between 15 and 18 pages.
- Text: Times New Roman 12-point font, justified, 1.5 line spacing, left indentation 1.2 cm on the first line with no spaces between paragraphs.
- Quotations of more than 40 words (and epigraphs): a separate paragraph without quotation marks, 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 1.2 cm left indentation. When omitting pieces of text, use ellipsis points within brackets [...]. Quotations and epigraphs must not exceed 10% of the text. Any quotation requires a comment indicating its relevance within the article. No works that simply copy and paste quotation after quotation will be accepted.
- Quotations of less than 40 words: regardless of language, they should be incorporated into the text using double quotation marks, indicating fragments elided with ellipsis points within brackets [...]. Use the following citation style:
 - With the author's name before the quotation: author (year), "quote in double quotation marks" (pages).
 Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (p. 12).
 - Without the author's name: "quote in double quotation marks" (author, year, pages).
 Otros investigadores consideran que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p. 12).
- Footnotes: 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 0.8 cm left indentation. Footnotes should be reserved for strengthening the approach, and excessive use should be avoided. Do not include references or quotations. Try to convey only one idea per footnote per page. If the footnote exceeds the regular length of a paragraph (15% of a page), consider incorporating it into the main text.

- **Bold:** only for titles and subtitles.
- *Italics:* titles of books, journals, films, TV programs, and microfilms.
- Double quotation marks: direct quotations (less than 40 words), titles of articles, book chapters, titles of stories and poems, ironic comments, jargon, and specific terms of an argot.

Structure

- **Title:** should clearly and concisely state the specific content of the article (book, author and theoretical aspects investigated). Avoid using abbreviations. It is recommended that the title not exceed one line.
- **Abstract:** (100 words maximum): should describe the topic, purpose of the article, theoretical framework, and main contributions to its field of knowledge.
- **Keywords:** up to five words and not exceeding one line. Avoid expressions that may make indexing difficult.
- **Translation:** title, abstract, and keywords must be translated into a second language.
- **Epigraph:** must be integrated into the argumentative development of the article.
- **Presentation of the article:** maximum one page. Do not repeat the summary.
- **First section:** 5 pages minimum.
- **Second section:** 5 pages minimum.
- **Third section:** 5 pages minimum.
- **Conclusions:** self-critical text (one page) pointing out the achievements and shortcomings of the research. Do not repeat what is stated in the summary and introduction. There is no need to include the word “conclusions.”
- **Bibliography:** the list of references must only include the works quoted in the article (min. 10, max. 15). It should be placed at the end of the article, consecutively numbered with Arabic numerals, alphabetically organized, Times New Roman font, 1.5 line spacing, and with hanging indentations of 0.8 cm. All entries should include the author, disregarding repetition. Pieces by the same author must be chronologically organized. If there are quotations of works by the same author published in the same year, lower case letters must be placed next to the year (e.g., 2000, 2000b, 2000c), in order to differentiate the sources. Some examples of the most common references:

Book: Author, A. (year). *Title of book*. Location: Publisher..

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Book chapter: Author, A. (year). Title of chapter or entry. In A. Editor & B. Editor (Eds.). *Title of book* (pp. xx-xx). Location: Publisher.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Journal article: Author, A. (year). Title of article. *Title of periodical* volume (number), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Online journal article: Author, A. & Author, B. B. (Date of publication). Title of article. *Title*

of *Online Periodical* volume (issue number if available). Retrieved from <http://www.someaddress.com/full/url/> [d.m.y]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Journal article with DOI: Author, A. & Author, B. B. (year). Title of article. *Title of Journal* volume (number), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

GUIDELINES FOR REVIEW AND INTERVIEW SUBMISSIONS

Reviews

The review must be critical—not merely informative—and should cover recently published Colombian literary works or works of research on Colombian literature.

- Structure: Title of the reviewed work. Author, editor, translator, or compiler. Location: publisher, year, page numbers. The name, email address, and academic institution of the reviewer. It must have no footnotes or bibliography.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Interviews

Only dialogues with living Colombian writers will be published. You may follow the traditional question and answer model or transcribe the interviewee's words.

- Structure: title (with interviewee's name), date and place of the interview (in a footnote). The name, email address, and academic institution of the interviewer.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Published authors will receive two copies of the journal. Each author is responsible for ideas (interpretations, approaches, and concepts) expressed in their work. These ideas do not represent the opinions of the Editorial Board or the Scientific Committee of *Estudios de Literatura Colombiana*. In general, the journal adheres to the editorial quality standards regulated by the Committee on Publication Ethics (COPE). The rights of reproduction and reprinting of articles published in the journal *Estudios de Literatura Colombiana* belong to the editor. Authors should wait six months and make a written request for permission to reproduce their published material to the Editorial Board.

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana é uma publicação científica idealizada e dirigida para estudantes de graduação, pós-graduação e pesquisadores cujo objeto de estudo esteja relacionado com as literaturas do país. O fenômeno que entendemos agora como literatura colombiana está conformado por várias literaturas que são escritas e falam línguas indígenas, afrodescendentes e europeias. *Estudios de Literatura Colombiana* é publicada semestralmente e é editada pelo Doctorado en Literatura e pela Maestría en Literatura da Universidad de Antioquia.

Tipos de textos que publicados na *Estudios de Literatura Colombiana*

O objetivo fundamental da revista é publicar artigos acadêmicos originais e inéditos derivados de pesquisa. Além disso, são incluídos artigos de reflexão, entrevistas e resenhas. Toda colaboração deve versar sobre as literaturas colombianas. As propostas de estudos comparados também são aceitas, sempre e quando sejam citadas as fontes no seu idioma original e sejam estabelecidos os vínculos entre essas outras literaturas e as literaturas colombianas. São recebidas colaborações em espanhol, inglês, português, francês e alemão, mas não serão excluídos os estudos que tenham por objeto as literaturas indígenas escritas em sua língua ancestral e as literaturas afro em palenquero e raizal.

Envío de textos

A revista recebe colaborações através do correio eletrônico revistaelc@udea.edu.co e pela página <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante inscrição prévia dos autores na plataforma *Open Journal System*. Os artigos enviados (cujo recebimento não implica em sua publicação) não podem ser apresentados simultaneamente a nenhuma outra publicação e devem ser inéditos. Será admitida somente uma colaboração por autor e o mesmo não poderá publicar em duas edições seguidas. Cada proposta deve conter três arquivos:

- Artigo: não pode incluir o nome do autor.
- Currículo: nome completo, instituição, email, último título obtido, título da pesquisa da qual provém, grupo e linha de pesquisa, cargo atual e últimas publicações.
- Declaração de responsabilidade e transferência de direitos autorais (enviada pela revista).

Datas limite

- 15 de fevereiro: os artigos serão avaliados para o número julho-dezembro do mesmo ano.
- 15 de agosto: os artigos serão avaliados para o número janeiro-junho do próximo ano..

Proceso de avaliação (artigos)

- Comitê editorial. Serão empregados os seguintes critérios: escrita acadêmica, pertinência, originalidade e rigor investigativo. O autor cujo texto não seja aprovado será notificado por correio eletrônico.
- Pares avaliadores. A revista recorre com frequência a avaliadores externos à Universidade de Antioquia. Cada texto será avaliado mediante sistema duplo cego (*double-blind peer review*) por dois especialistas no tema, que contarão com vinte dias para emitir seu veredicto. Eles podem aceitar (com ou sem modificações) ou rejeitar o artigo. As avaliações serão enviadas ao autor por correio eletrônico. Caso sejam radicalmente opostas, a revista recorrerá a um terceiro avaliador.
- Ajustes. O autor contará com dez dias de prazo para adaptar seu artigo às sugestões dos avaliadores.
- Correção de estilo. O artigo ajustado passará para a correção estilo. O Comitê editorial da revista pode solicitar correções adicionais.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

Formato

- Formato e extensão: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados. Mínimo 15 e máximo 18 páginas, incluindo resumo, bibliografia e citações.
- Submissões em português devem observar o Novo Acordo Ortográfico (decreto nº 6.583).
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafos recuados à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Citações superiores a 40 palavras e epígrafes: parágrafo a parte, sem aspas, 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. Fragmentos suprimidos entre [...]. Não devem exceder 10% do corpo do texto. Toda citação exige um comentário que indique sua pertinência dentro do artigo. Não serão aceitos trabalhos que se limitem a copiar e colar uma citação atrás da outra.
- Citações com menos de 40 palavras: Independente do idioma em que se cite, serão incorporadas ao texto entre aspas curvas duplas, indicando os fragmentos suprimidos entre [...]. Seguir estes estilos de citação:
 - Com nome explícito antes da citação: Sobrenome (ano), “citação entre aspas curvas duplas” (páginas).
 Contrário a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).
 Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens,

evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais. Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.

- **Negrito:** somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- **Cursiva:** título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- **Aspas curvas duplas:** citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

Partes do artigo

- **Título:** deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- **Resumo:** máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- **Palavras-chave:** máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- **Tradução:** título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- **Epígrafe:** Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- **Apresentação do artigo:** máximo uma página. Não repetir o resumo.
- **Primeiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Segundo capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Terceiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Conclusões:** texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- **Bibliografia:** Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- **Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm.** Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.



Título texto evaluado:

- I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

Sí

NO

Justifique:

Si no presenta conflictos de esta clase, evalúe la propuesta de acuerdo con los siguientes ítems. **No es necesario hacer correcciones de formato y estilo al archivo recibido, solo indique si tiene problemas de escritura.** Si usted detecta que el artículo ya fue publicado en otra revista, marque la opción NO publicable.

- II. Por favor, argumente su evaluación teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. Originalidad de la propuesta (tema, análisis de las obras literarias y perspectiva teórica).

Justifique:

2. Rigor investigativo (manejo de fuentes primarias y secundarias).

Justifique:

3. Adecuación y pertinencia de las fuentes efectivamente citadas en el cuerpo del artículo.

Justifique:

4. Coherencia entre el análisis de las obras literarias y el desarrollo argumental de la propuesta.

Justifique:

5. Calidad de la escritura.

Justifique:



CONCEPTO
(Marque un solo campo)

- Artículo científico publicable que se ajusta a los requerimientos académicos de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Propuesta que requiere cambios sustanciales para ser publicada en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Texto definitivamente NO publicable en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.

DATOS DEL/DE LA EVALUADOR/A
(Por favor, diligencie todos los campos)

Nombre y apellidos	
Documento de identidad / Pasaporte ⁱ	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) ⁱⁱ	

¡Muchas gracias!

ⁱ Se solicita esta información con el fin de cumplir con uno de los requisitos que exige el Servicio nacional de indexación de publicaciones especializadas seriadas en Colombia (*Publindex*) al momento de registrar los artículos en dicho sistema. En esta plataforma aparece como campo obligatorio el número de identificación de aquellas personas que colaboran en el proceso de doble ciego (*peer review*) para la selección de artículos. *Publindex* asegura que la información es confidencial y, finalmente, dichos registros son utilizados para las estadísticas que clasifican las revistas en categorías “de acuerdo con el cumplimiento de criterios de calidad científica y editorial, y según perfiles de estabilidad y visibilidad reconocidos internacionalmente para las publicaciones científicas”.

ⁱⁱ En caso de no contar con dicho registro o no actualizar su filiación institucional, el sistema asume automáticamente que usted pertenece a la misma institución de la revista, lo cual afecta las políticas y estadísticas en cuanto a endogamia editorial. Agradecemos su tiempo y comprensión por ponerse al día con este formato.

Estudios de Literatura Colombiana ISSN impreso 0123-4412/ ISSN en línea 2665-3273
<https://www.scopus.com/sourceid/21100842562>

Universidad de Antioquia - Facultad de Comunicaciones
Calle 67 #53-108/Bloque 12, oficina 234. AA 1266/Teléfono (+57)(4)2195915 – 2195926
revistaelc@udea.edu.co <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>

